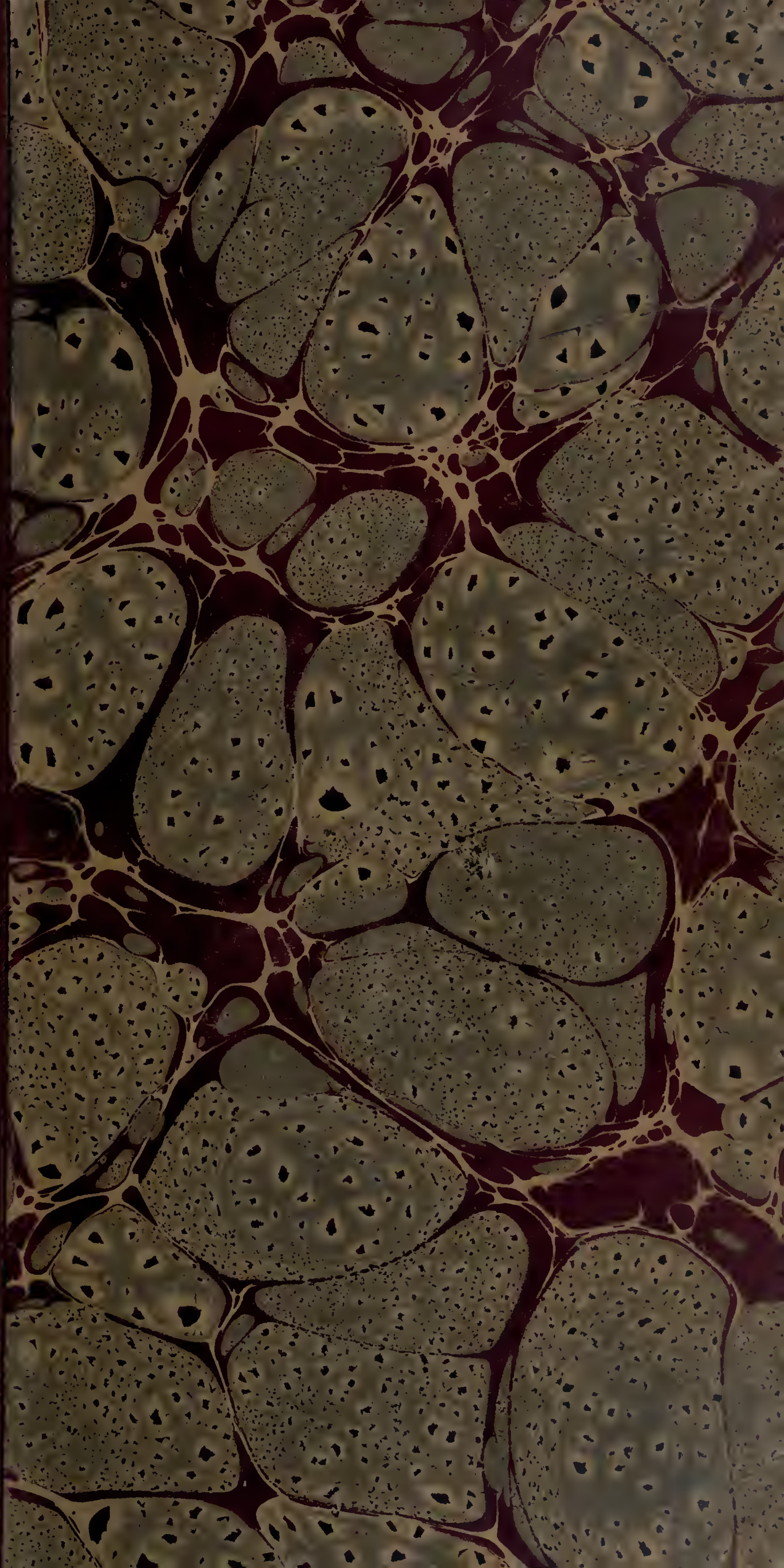






LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : *JULES COMTE*



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28


LIBRARY
MAR 1 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome III. *Janvier-Juin 1898.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

LES

PEINTURES DÉCORATIVES

DE M. CORMON

AU MUSÉUM



Étude pour la « Poterie »

Si un artiste était désigné au choix de l'Administration des Beaux-Arts pour l'exécution des peintures décoratives des nouveaux bâtiments du Muséum, c'était assurément M. Cormon. Le *Caïn* qu'il exposait au Salon de 1880 et l'*Age de la Pierre*, placé aujourd'hui au musée de Saint-Germain, lui ont valu une légitime réputation et ces deux ouvrages sont restés dans la mémoire de tous. Et cependant, même pour ceux qui connaissaient le talent du peintre et qui le tenaient en très haute estime, l'œuvre importante qu'il vient de terminer a été une véritable révélation. Au lieu de se complaire à de faciles succès et de profiter, comme tant d'autres, de la situation qu'il avait acquise dans notre école contemporaine pour s'abandonner aux douceurs d'une vie plus large ou plus mondaine, M. Cormon, avec une abnégation et une ténacité qu'on voudrait rencontrer plus souvent, a vécu dans la retraite pour se consacrer à peu près exclusivement, pendant cinq années, à la tâche qui lui

était confiée et s'appliquer de son mieux à lui donner toute la perfection dont il était capable. De bonne heure il avait été attiré par les sujets de ce genre et il y avait mis cette saveur de poésie et de forte simplicité qui est comme la marque de son talent. Pouvant cette fois les traiter avec plus de développement, il a su ajouter à l'unité que commandait ce beau travail l'intérêt des épisodes variés qui le composent et faire en quelque sorte revivre sous nos yeux les âges les plus reculés de l'humanité primitive.



Étude pour une des figures du plafond

C'est un sentiment naturel pour les civilisations avancées de se reporter vers leurs origines et de mesurer ainsi le chemin qu'elles ont parcouru. Il y a pour nos races vieillies et raffinées un secret plaisir à se replacer ainsi en face de leurs humbles commencements et à suivre à travers les siècles, dans leurs lentes étapes, les transformations et les progrès que nous a valus le long travail des générations. Cependant, malgré les nombreuses recherches et les récentes découvertes des savants, bien des mystères persistent encore, non seulement sur le problème insoluble de nos origines, mais sur l'époque approximative de la première apparition de l'homme sur la terre. Au prix de quels efforts et de quelles misères, jeté sur cette terre, a-t-il pu assurer sa vie, se procurer des armes, se nourrir, s'abriter, créer les outils nécessaires à ses grossières industries! Sans doute, les lignes principales d'une science préhistorique se dégagent déjà et des classifications très générales d'époques ont pu être établies non sans quelque vraisemblance. Mais pour quiconque essaie de bonne foi de percer ces obscurités, que d'incertitudes, que de lacunes et de trous noirs! Combien de fois, séduits par ce besoin de



Étude pour une des figures des « Moissonneurs »

synthèse qui est en même temps l'honneur et le danger de la science, les savants n'ont-ils pas, en dehors de toute chronologie possible, imaginé des rapprochements arbitraires et tiré du groupement d'objets similaires des conclusions de succession et de durée que des découvertes nouvelles venaient bientôt contredire !



CARTON DES « PÊCHEURS »

Tout ce qu'on peut savoir sur ces matières, M. Cormon l'a appris. Avec une curiosité toujours en éveil et un esprit très pénétrant, il a lu tous les livres sérieux écrits par des observateurs tels que Darwin et John Lubbock ; il a dégagé des écrits de MM. de Mortillet, Gaudry, de Lapparent et Hamy tout ce qui lui paraissait probant ou acquis. Partant de cette idée, qui de plus en plus tend à prévaloir, que l'homme condamné à une vie presque animale et tel qu'il était avant l'histoire se retrouve encore de notre temps, avec ses instincts, ses habitudes et ses mœurs, chez certaines peuplades des îles ou des continents les plus écartés, M. Cormon n'a négligé aucune occasion de se renseigner près de nos officiers de marine ou de nos explorateurs sur leurs

aventureuses pérégrinations. Il a étudié, dans les collections publiques ou privées, les types divers des races humaines, leur conformation, leurs armes, leurs semblants de costumes, les produits rudimentaires de leur travail. Chez nous-mêmes il a observé les ouvriers des métiers primitifs, comme les forgerons et les potiers; il a fréquenté les gens qui vivent en contact direct avec la nature, les mariniers, les pêcheurs, les paysans, notant sur le vif, en de rapides croquis, leurs gestes familiers, leurs attitudes les plus significatives. Stimulant son imagination par les évocations du passé aussi bien que par les révélations que lui suggérait le présent, il était arrivé peu à peu, non pas à une conception vague et inerte, mais à une claire vision de son sujet. De toute cette littérature, de toute cette archéologie préhistorique dont il s'était assimilé les grands résultats, il a bien vite compris qu'il lui fallait se dégager pour n'en garder que la substance. Il n'avait pas à faire œuvre d'érudit; il voulait faire œuvre de peintre. Après bien des tâtonnements, il s'arrêtait à la détermination des épisodes qui lui paraissaient à la fois les plus caractéristiques et les plus pittoresques, cherchant à tirer de ces compositions comme autant de types nettement définis qui se feraient valoir mutuellement par les analogies et les contrastes qu'ils devraient offrir entre eux. Ainsi qu'il l'a dit lui-même dans une courte notice explicative : « renonçant à traiter les époques primaire, secondaire et tertiaire, il se contentait des époques quaternaire et moderne,





celles où la transformation géologique de notre globe et sans doute celle de notre atmosphère ont permis à l'homme de paraître et de vivre ». Sur



CARTON DES « AGRICULTEURS »

les dix panneaux que comprend l'ensemble de la décoration, deux ont été consacrés aux animaux quaternaires, — le mégathérion et le machœrodon dans l'un; le mammouth et l'ours des cavernes dans l'autre, — et les huit autres à l'homme. Dans ces derniers, l'homme nous apparaît « tout nu, sans défense, simple bête encore semblable aux autres bêtes, n'ayant

guère qu'un besoin, manger, et mangeant ce qu'il rencontre sur les plages de la mer, coquillages ou mollusques ». Plus loin, cet être misérable a reconnu que, dans sa lutte contre les animaux ou contre les éléments, il lui faut suppléer à sa faiblesse par des instruments qu'il invente, des silex qu'il façonne en pointes, en haches, en coins; des arêtes ou des os dont il fabrique des aiguilles ou des poinçons. Le voilà donc chassant, guettant sa proie dans les forêts, dans les airs ou dans les eaux, perfectionnant peu à peu ces outils que lui a fournis la nature, pétrissant, modelant l'argile ou forgeant le fer. Avec l'âge du bronze sa vie est devenue moins dure; il a domestiqué quelques animaux; il cultive la terre. Sa compagne, d'abord simple bête de somme ou de reproduction, s'occupe maintenant de travaux moins pénibles; elle vaque aux soins du ménage, elle file la laine, elle confectionne les vêtements. Quand le sol est épuisé, ou que la horde a trouvé un lieu de campement plus avantageux, elle s'ébranle en masse et avec une émigration de Gaulois, le sujet de la dernière des scènes que M. Cormon a traitées, nous confinons à l'histoire proprement dite. Enfin, comme pour résumer l'incessant travail des sociétés humaines, l'artiste a représenté dans le plafond de la salle le défilé des diverses races, émergeant successivement de la brume vers le progrès, et chacune d'elles, après l'avoir réalisé en partie, suivant ses aspirations et ses aptitudes propres, disparaissant bientôt, après un moment d'éclat, dans l'ombre et dans l'oubli. Les paysages qui servent de fonds à ces différentes compositions, les plantes, les animaux que M. Cormon y a introduits aident de la manière la plus heureuse à préciser leur signification. En général, à côté des deux ou trois



Étude pour une des figures du plafond

figures réunies « au premier plan, dans une action caractéristique de leurs mœurs, » l'artiste a rassemblé des multitudes nombreuses, groupées, en vue d'un travail collectif ou d'une cérémonie intéressant la communauté, et il nous donne ainsi une idée de l'organisation de ces sociétés rudimentaires aux différentes époques qu'il a voulu représenter.

Tel est, dans ses lignes principales, le programme auquel s'est arrêté M. Cormon. Mais ce premier point réglé, il lui fallait imprimer la vie à cette grandiose conception en vérifiant, par des consultations sincères demandées à la nature, tous les détails des esquisses qu'il avait faites. Cherchant partout les modèles qui répondaient le mieux à sa pensée, il leur donnait les attitudes qu'il jugeait les plus expressives et, sans relâche, pendant six mois entiers, il amassait ainsi une série d'études d'un dessin large, serré, très vivant, reprises et corrigées après chaque séance, avec une sévérité impitoyable. Puis, de même qu'il s'était dégagé de l'archéologie, il s'appliquait à se dégager lui-même de ce que ces études avaient de trop particulier et il y supprimait ce qui ne s'accordait pas avec son dessin, ne gardant que ce qui lui semblait essentiel. A l'aide de calques successifs, il adaptait à ces figures nues les vêtements sommaires — pagnes, peaux de bêtes, tissus grossiers, — qui, sans masquer jamais leurs formes, se prêtaient le mieux à leurs mouvements.



ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DU PLAFOND

Dans les ébauches peintes qu'il fit ensuite, il s'attachait à maintenir une tonalité claire, volontairement atténuée, sorte de moyen terme entre la tapis-

serie et le tableau. Le ton local y est toujours très franchement accusé, mais assoupli par le modelé et allégé par les reflets. Sur les gris qui dominent, quelques colorations plus vives, réparties avec à-propos, gardent tout leur prix. L'harmonie de chaque panneau répond d'ailleurs au caractère du sujet qu'il représente : brillante de toutes les splendeurs de la flore tropicale dans le *Megatherium* et dans le *Silex ;* sévère avec le *Mammouth ;* morne et farouche avec le paysage désolé de la période glaciaire dans les *Chasseurs ;* pleine de richesse, au contraire, dans les *Pêcheurs,* dans la *Poterie* et surtout dans le *Bronze,* une des créations les plus originales et les plus remarquables de toute la série.



ÉTUDE DE FEMME POUR LES « CHASSEURS »

Malgré la diversité de ces contrastes, la modération de la gamme adoptée par M. Cormon lui permettait d'assurer à son œuvre une unité parfaite. Evitant avec soin des disparates trop accusées, il avait à cœur de se conformer aux conditions qui lui étaient imposées par la destination même de son travail. Il n'oublia jamais que le local qu'il avait à décorer était consacré à un enseignement public et que, sans attirer trop indiscrètement l'attention sur son œuvre, il devait avant tout lui conserver l'aspect calme et recueilli que commandait cette destination. Les cours de paléontologie et d'anthropologie qui se feront dans ces salles trouveront donc, sur leurs murailles mêmes, le commentaire le plus éloquent des sciences qui y seront professées.

Ainsi conçues, faisant de la manière la plus intime corps avec l'édifice où elles seront placées, les peintures de M. Cormon offrent en même temps l'avantage de n'en pas trouer violemment les parois, ainsi que trop souvent il arrive en pareil cas. Du reste, pour régler cette question, comme pour toutes celles qui concernaient l'ensemble de son travail, M. Cormon n'a jamais manqué de se concerter avec M. Dutert, l'éminent artiste chargé de la construction de ces nouveaux bâtiments du Muséum. C'est avec une chaleureuse reconnaissance



Cormon, pinx

Le Couteux, sc.

GAULOIS À CHEVAL

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Porcabeuf, Paris

qu'il parle de l'utile concours que ce dernier lui a toujours prêté. Peintre et architecte, — au lieu de se traiter en ennemis, ce qui se voit quelquefois, ou du moins en étrangers, ce qui arrive assez souvent, — n'ont pas cessé un seul instant de s'entendre pour collaborer de la façon la plus efficace à l'œuvre commune.

Quand, après tant de travaux préparatoires, M. Cormon fut enfin parvenu à la période de l'exécution définitive, il abordait sa tâche avec une sûreté, une aisance et un entrain qu'il avait certes bien mérités. La peinture est un art complexe et la peinture décorative, en particulier, ne saurait s'accommoder d'improvisations. Tout ce qui n'a pas été prévu, réglé à l'avance se trahit, au moment de conclure, par des hésitations, des inégalités ou des incohérences inévitables. Pour ne pas avoir à vaincre toutes les difficultés réunies, il est nécessaire de les avoir fractionnées et surmontées séparément par une série de travaux préliminaires ayant chacun son objet propre et son utilité spéciale. C'est bien ainsi que tous les maîtres soucieux de la dignité de leur art ont procédé, et c'est aussi la marche logique qu'a suivie M. Cormon. Quand un artiste est parvenu, comme lui, à la pleine possession de ses moyens et qu'il sait bien ce qu'il veut, on est étonné de la simplicité de ce travail final, de la fraîcheur, de l'abandon et de la promptitude avec lesquels il peut être mené jusqu'au bout. Il y a dans cette préparation méthodique, poursuivie avec tant d'opiniâtreté et d'amour, un exemple à proposer à la jeunesse d'aujourd'hui, si jalouse d'indépendance, si pressée d'aboutir et d'étaler au public ses hâtives productions. La vraie liberté en art, la seule qui compte, est celle qu'on a conquise par le travail, par la connaissance approfondie des ressources d'un sujet, par une complète préparation des œuvres qu'on projette. En dehors de ces voies éprouvées, il n'y a qu'audaces dangereuses et peu justifiées. Les



ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DU PLAFOND

œuvres qui n'ont pas été mûries par le temps peuvent bien un moment surprendre l'attention; elles sont destinées à disparaître bientôt dans un juste oubli. Les peintures de M. Cormon, au contraire, valent qu'on les regarde et qu'on les étudie ; elles réservent, à un examen prolongé, des satisfactions toujours plus vives, pour le regard comme pour l'esprit. Au lieu des symboles rebattus et des allégories usées qui aujourd'hui nous laissent indifférents, ce sont des images saisissantes qui, inspirées par la réalité, parlent fortement à notre pensée. C'est désormais à travers ces images que nous nous figurerons les âges lointains dont l'artiste nous offre la vivante représentation. La science et la poésie, — une poésie rude et grandiose, telle qu'elle pouvait ressortir de sujets pareils, — y sont associées de la façon la plus heureuse. Ces pauvres êtres, farouches et sauvages, confinant à la bestialité, exposés à tous les dangers, se nourrissant au hasard, inférieurs en agilité ou en force aux animaux effroyables qui les entourent, n'ayant ni l'acuité de leur vue, ni la finesse de leur ouïe ou de leur odorat, nous les voyons peu à peu suppléer par leur intelligence à toutes leurs infirmités et finir par s'approprier et par dominer les énergies de la nature. La femme, au début la digne compagne de cet homme primitif, la voici qui s'affine aussi graduellement ; avec un instinct de coquetterie qui vient en aide à sa faiblesse, elle met un peu d'ordre dans l'opulence ébouriffée de sa chevelure ; par des tatouages grossiers, comme dans la *Chasse*, puis, comme dans la *Pêche* ou la *Poterie*, par des bijoux rudimentaires ou des ajustements plus apprêtés; elle essaie de parer son corps et de faire valoir la beauté de ses formes. Enfin les compositions des *Agriculteurs* et du *Gaulois à cheval* nous montrent, avec la place qu'elle y occupe, son influence et son action toujours grandissantes. C'est ainsi que de la vie sordide, brutale et misérable qui lui était faite à ses débuts, l'humanité s'est, par d'insensibles degrés, approchée d'une existence plus polie, où, avec une sécurité relative, des sentiments



Étude pour le « Silex »

plus nobles, orgueil suprême de nos sociétés modernes, apparaissent déjà en germe.

La belle gravure du *Gaulois à cheval* due à l'habile et fidèle interprétation de M. Lecouteux ainsi que les reproductions photographiques des cartons de la *Pêche* et des *Agriculteurs* et celles des dessins qui accompagnent cette courte étude, si elles ne donnent qu'une idée bien incomplète





ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DES « MOISSONNEURS »

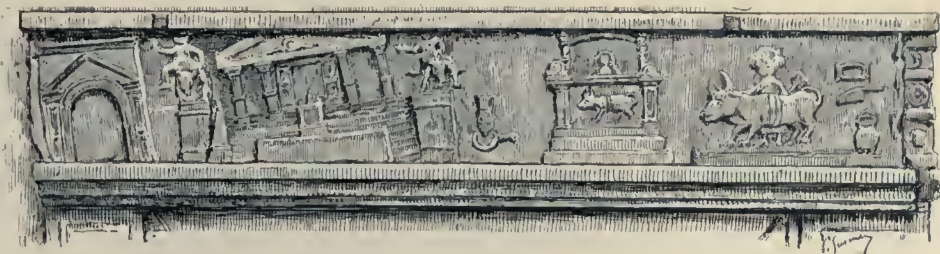
Étude de modèle nu. Étude de modèle habillé.

des œuvres définitives, renseigneront du moins nos lecteurs, les dessins surtout, sur la genèse de l'important travail que nous devons à M. Cormon. Exposées pendant la plus grande partie du mois dernier au cercle de la rue Boissy-d'Anglas, ces peintures y ont obtenu le plus éclatant, le plus légitime succès et c'était un contraste assez imprévu de voir dans ce milieu élégant, ces sévères et grandioses compositions recueillir le suffrage unanime des visiteurs les plus divers, mondains ou artistes. On nous dit qu'en présence de ce succès, désireux d'y associer le grand public, le comité de la Société des Artistes français, a spontanément prié M. Cormon d'exposer aussi son œuvre au Salon de 1898. C'est là une idée à laquelle nous ne pouvons

qu'applaudir. Il y avait déjà lieu, du reste, de féliciter l'Administration des Beaux-Arts, d'avoir, sans en fractionner la commande, confié à M. Cormon l'ensemble de cette décoration. Par les hautes qualités qu'il y a manifestées, l'artiste, déjà éminent, s'est mis hors de pair. M. Cormon, et c'est là un mérite devenu trop rare de notre temps, se fait une juste idée de ce que doit être la peinture décorative, et il apporte, dans ses restitutions du passé, de puissantes facultés de savoir et d'imagination qui lui permettraient de représenter avec une supériorité pareille les épisodes les plus différents de notre histoire nationale. En le chargeant de nouveaux travaux, l'Administration lui procurerait l'occasion de nouveaux succès ; elle assurerait en même temps à nos monuments publics une parure digne d'eux et qui dans l'avenir ferait le plus grand honneur non seulement à M. Cormon, mais à notre école contemporaine.

Émile MICHEL.





LES

AUTELS DOMESTIQUES DE POMPÉI

Dans l'antiquité romaine, les dieux n'étaient pas adorés seulement dans les temples où se célébraient les mystères ; ils étaient l'objet d'un culte particulier dont les pratiques intimes avaient lieu dans l'intérieur des habitations, quoique Numa, dans les premiers temps de Rome, défendît d'adorer, de prier les dieux chez soi ou ailleurs que dans les monuments consacrés. Aussi la maison romaine possédait-elle un endroit spécial pourvu d'un caractère religieux. C'était le *Laraire* où les *Lares*, les *Pénates* et les *Génies* étaient invoqués. Les anciens, qui croyaient à l'immortalité de l'âme, avaient admis l'existence de divinités secondaires qui servaient d'intermédiaires entre le ciel, les enfers et la terre. Les *mânes* des défunts, pensaient-ils, habitaient toujours les maisons pour les protéger ; on honorait chez soi les parents décédés, parce que primitivement on enterrait les morts dans son domicile; puis dans la tombe, honorés comme demi-dieux, ils devenaient *Lares* ou protecteurs du foyer[1]. C'est pourquoi Cicéron nous dit qu'il faut regarder comme dieux les parents que l'on a perdus.

Nous savons, en ce qui concerne les Romains, que c'est l'Étrusque Mastarna, devenu roi de Rome sous le nom de Servius Tullius, qui établit la pre-

[1] M. Guigniaut, dans sa traduction de Creuzer, dit que la maison paternelle et ses tendres souvenirs, ce toit tutélaire qui nous a vus naître, à l'abri duquel nous sommes élevés, cette douce habitude, cette familiarité confiante que nous avons avec les lieux connus dès notre enfance; toutes ces idées et leurs moindres nuances se trouvent renfermées dans le mot étrusque *Lar*.

mière fête des Dieux Lares, des *Lares compitales* ou des carrefours, afin d'unir dans un même culte chaque quartier d'une ville.

Les *Lares domestiques* restaient néanmoins l'objet d'un culte particulier dans chaque famille, où l'on adorait, sous les noms de *Lares*, *Génies* ou *Pénates*, les âmes des ancêtres. La cité avait aussi ses *Pénates*, divinités protectrices de Rome et de la République, considérés comme une grande famille à laquelle sacrifiait, à de certains jours, le peuple romain tout entier.

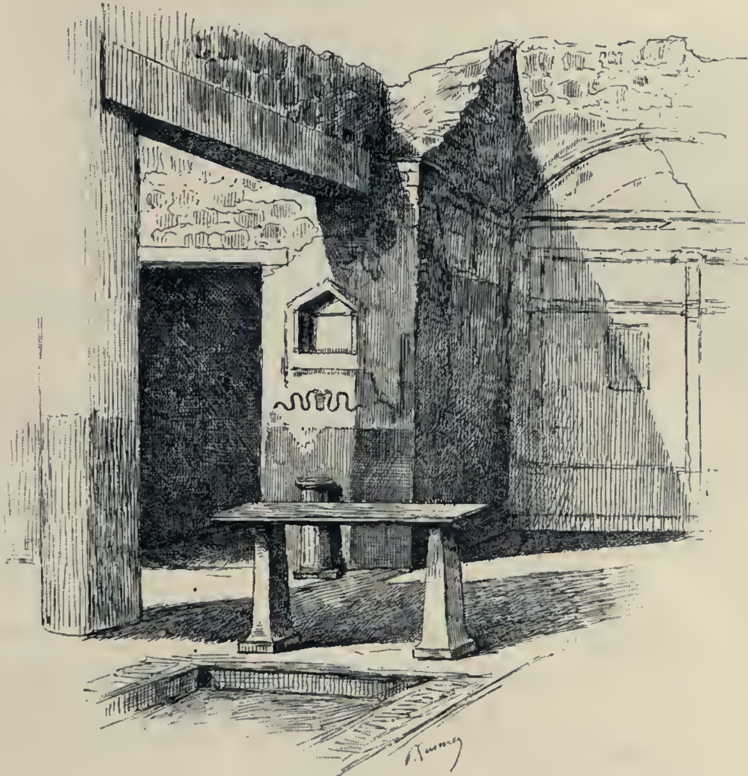


Autel des Lares compitales
(Carrefour des rues de Nola et de Stabies).

Les autels domestiques pullulent à Pompéi, ornés de la figure des dieux, et leur décoration varie selon la fortune et la dévotion de chaque citoyen; en parcourant cette ville ruinée, on pourrait dire avec autant de certitude que la Quartilla de Pétrone, « qu'il est plus facile d'y trouver un dieu qu'un homme ».

Maxime de Tyr évalue le nombre des Dieux à trente mille. Il ne faut pas trop être surpris de ce chiffre, quand on considère que les anciens avaient accepté toutes les divinités qui se présentaient pour venir grossir la liste des petits dieux (*dii populares*) dont la plupart ne devaient leur nom qu'aux attributions spéciales que l'imagination leur prêtait. Dans cet Olympe encombré, lorsqu'ils ne savaient à quel *saint* se vouer, dans l'espoir d'une protection nouvelle, ils fabriquaient pour leur propre usage des divinités dont les *Lares* héritaient. Ainsi voit-on Auguste, dont le génie était invoqué de son vivant, être déifié et adoré après sa mort. Les *Lares d'Auguste* recevaient un culte particulier qui a laissé quelques traces à Pompéi. Plus tard, on alla même plus loin. Les *Lares* de

Marc-Aurèle furent les grands hommes qui l'avaient élevé. Alexandre Sévère adorait Orphée, Abraham, Apollonius et Jésus-Christ. Ce prince se formait ainsi un panthéon des plus variés et témoignait d'un éclectisme que les hommes n'ont pas souvent montré. Donc la liberté la plus complète était



ÉDICULE SITUÉ DANS UN ATRIUM DE POMPÉI
(Rue de Nola).

laissée à chacun pour le choix de ses protecteurs; ce qui donna naissance à une quantité de peintures et de statuettes dont nous allons examiner quelques spécimens les plus caractéristiques.

Pénétrons dans une maison pompéienne par le *prothyrum* en enjambant les mots *Salve* ou *Have*, et plaignons de leur sinécure les quatre divinités de la porte. Les battants n'existent plus ; c'était *Foculus* qui en avait la garde, *Limentinus* veillait au seuil et au linteau, la déesse *Cardea* protégeait les gonds ; *Janus* présidait à l'ensemble (*Janua*, porte). Nous arrivons à l'*atrium*,

où dans un coin nous voyons une niche creusée dans le mur où se trouvait encastré un édicule de stuc ou de terre cuite qui était quelquefois orné d'un *pulvinar*[1]. C'est là que se conservaient les images des ancêtres (*imagines majorum*), les *Lares* et les divinités tutélaires. Les absents mêmes avaient leur image placée dans les cases autour de l'atrium, et Ovide[2] nous montre la femme de Protésilas regardant avec tendresse le portrait de son époux parti pour la guerre et l'embrassant comme si c'était Protésilas lui-même. Pétrone nous dit[3] : « dans l'angle du portique, je vis encore une vaste armoire qui renfermait un reliquaire où étaient placés des Lares d'argent, une statue de Vénus en marbre et une boîte d'or d'assez grande dimension qui, disait-on, renfermait la première barbe de Trimalchion. » L'atrium n'était pas le seul lieu de la maison où se plaçait le laraire, le *peristylium* en était quelquefois pourvu[4] et des pièces spéciales appelées *Sacraria* étaient de véritables sanctuaires. Mais ces oratoires privés, terminés par une abside, existaient surtout dans les habitations riches où les dieux étaient adorés avec luxe, et Cicéron cite une chapelle de ce genre où se trouvaient une statue de Cupidon en marbre de Praxitèle, un Hercule en bronze de Myron, des Canéphores de même métal de Polyclète et une statue en bois de la Bonne Fortune. Les papiers importants et les objets précieux étaient cachés dans ce lieu vénéré.

Le laraire proprement dit était quelquefois fort simple, et une peinture seule vouait un local à quelque divinité. Des serpents peints ou en bas-reliefs de stuc ornaient les murs de plusieurs pièces de la maison. C'était l'emblème du *Genius loci*.

Notre dernière gravure représente un enfant et un autel autour duquel s'enroule un serpent qui s'apprête à manger des figues et des dattes déposées comme offrande. Une inscription placée sur le fond du sujet est ainsi libellée[5] : *Genius hujus loci, montis ;* « le génie de ce lieu, de la montagne ». Si nous nous reportons à l'*Enéide*, nous voyons qu'Énée, après avoir rendu les derniers devoirs à son père, voit un serpent s'échapper du tombeau ; mais le fils

[1] *Pulvinar*, lit d'apparat pour les divinités.

[2] Ov., *Héroïdes*.

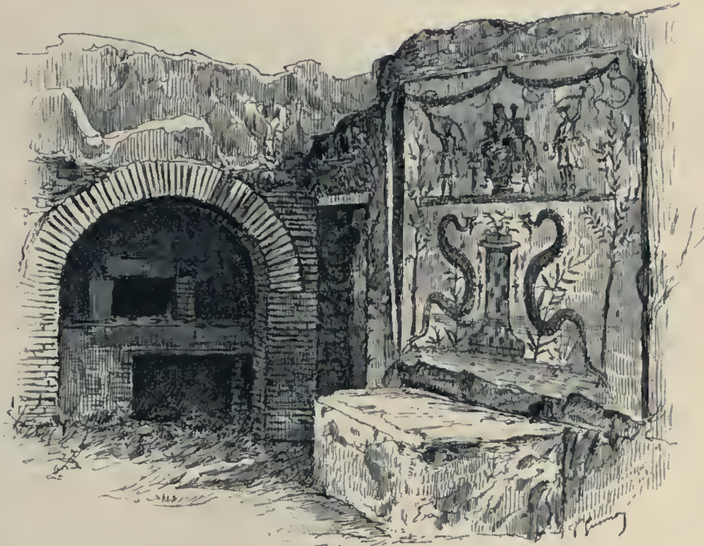
[3] Pet. *Sat.*, XXIX.

[4] Ainsi la maison du poète tragique à Pompéi.

[5] Roux et Barré.

d'Anchise et de Vénus ne sait pas s'il doit voir dans ce serpent le génie familier de son père ou le *génie du lieu.*

Les serpents étaient en telle vénération qu'ils furent l'objet d'un culte populaire et qu'à Rome l'usage se répandit, dit Pline [1], d'en apprivoiser et d'en nourrir dans les maisons; pendant les repas ils venaient se glisser dans le sein des convives [2]. Il est probable que ces animaux, en se multipliant, devinrent encombrants, et la peinture de leur image dut remplacer l'usage d'animaux vivants [3]. Ces génies étaient placés un peu partout pour garantir de toute injure les cuisines, les fournils et les murs nus des rues, principalement aux carrefours. Perse, désirant que tout soit blanc comme neige, se met à dire [4] :



Laraire d'un fournil

> Pinge duos angues : pueri, sacer est locus ; extra
> Mejite : ...

Des inscriptions, quelquefois, venaient accentuer les significations symboliques :

— *Otiosus locus hic non est, discede, morator;* ou bien : *Duodecim Deos et Dianam et Jovem optimum maximum habeat iratos quisquis hic minxerit...*

Ces objurgations, certes, ne devaient pas être inutiles avant Vespasien.

Sur les murs des corridors qui conduisaient aux Thermes de Trajan à

[1] Pline, liv. XXIX, ch. IV.

[2] Sénèque. *De Irâ*, liv. II, ch. XXXI.

[3] Il existe à Pompéi, dans les murailles fortifiées qui donnent sur la campagne, des serpents qui ressemblent beaucoup aux fameux *genii loci.*

[4] Perse. *Sat.*, I, 113.

Rome, était inscrite une menace analogue. Ce qui prouve que, de tout temps, les mauvaises habitudes ont été les mêmes et que certaines inscriptions murales servaient comme maintenant à préserver les monuments de toute souillure.

Les serpents ornaient toujours les laraires. Ainsi cette peinture, placée près d'un four où se cuisait le pain, représente les génies du lieu entourant un autel garni de fruits. Au dessus, Cérès assise, tenant la corne d'abondance et la *patera*, s'apprête à faire une libation sur un petit autel chargé d'épis de blé; elle est accompagnée des *Lares pocillatores*, couronnés de feuillages, vêtus d'une courte tunique (*succinctis laribus*), et tenant le rhytion d'où jaillit le vin qui retombe dans la *patera*, par une courbe gracieuse. C'était sous cette figure que les *Lares familiers* étaient ordinairement représentés. Dans le bas du mur se trouve un bloc de maçonnerie qui devait être le pétrin, véritable autel où l'on sacrifiait à Cérès.

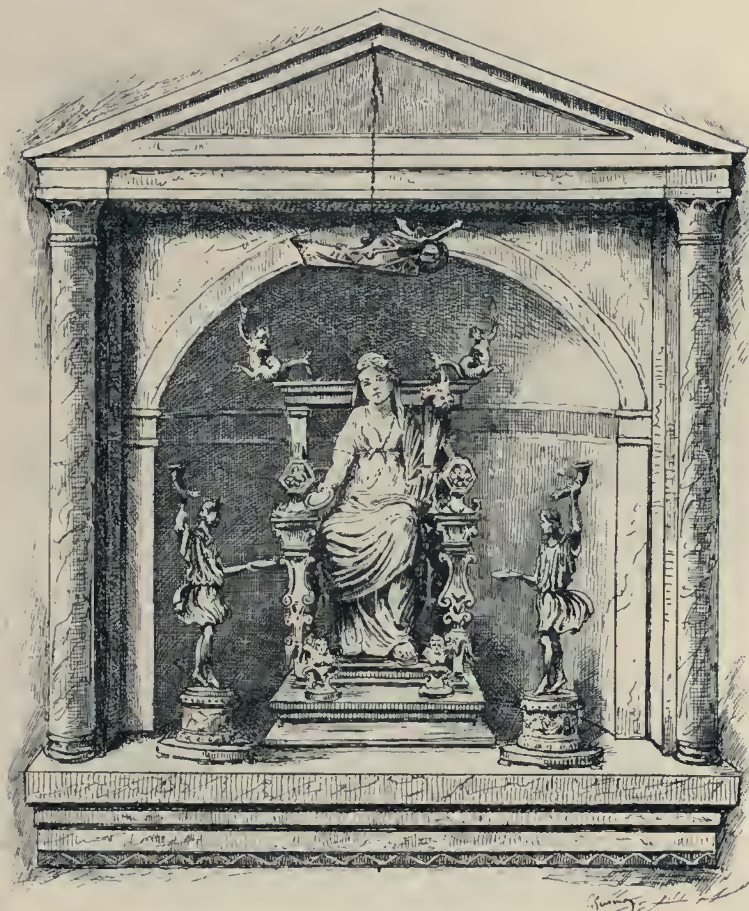
Quelquefois la figure principale est en bronze. La déesse tient une *patera* d'argent, elle est placée dans une niche; assise sur une chaise ornée de deux tritons, elle pose ses pieds sur un escabeau supporté par des sphinx. A ses côtés sont les deux *lares pocillatores*. En haut de l'édicule était accrochée une lampe en forme de pied humain, suspendue à une chaînette. Un petit autel circulaire de marbre ou de bronze était placé à terre sous le regard des dieux; c'est là que l'encens était répandu : le feu dévorait cette offrande agréable aux protecteurs du foyer et nécessaire à leur vie du tombeau.

Sur les autels des divinités *custodes* de Pompéi, furent trouvées d'autres statuettes des dieux : Jupiter, Minerve, Hercule, Harpocrate, le dieu du silence, etc. Aphrodite même avait sa place dans les laraires de Pompéi ; ce qui était d'autant plus naturel que cette ville était consacrée à *Venus physica*.

Souvent les laraires prenaient un aspect monumental et occupaient alors une place importante, tenant le milieu entre le *sacrarium* et la simple niche.

Dans la maison d'Epidus Sabinus à Pompéi, un grand autel de stuc occupe l'encoignure de l'atrium ; sur les deux côtés qu'il présente sont peints des ornements légers de tons, des chimères et des oiseaux. Sur le soubassement s'élèvent de courtes colonnes qui supportent un fronton décoré de moulures de stuc coloriées en rouge, en bleu et en jaune. *La maison des Diadumènes* possède un laraire semblable qui porte cette inscription : *Genio Marci nostri et Laribus duo Diadumeni liberti*. De même cet autre autel de stuc

colorié avec fronton, sur la tablette duquel étaient disposées des statuettes de bronze : on y voyait Hercule à côté d'Apollon et Esculape voisinant avec Mercure[1], puis les deux inévitables statuettes protectrices intermédiaires.



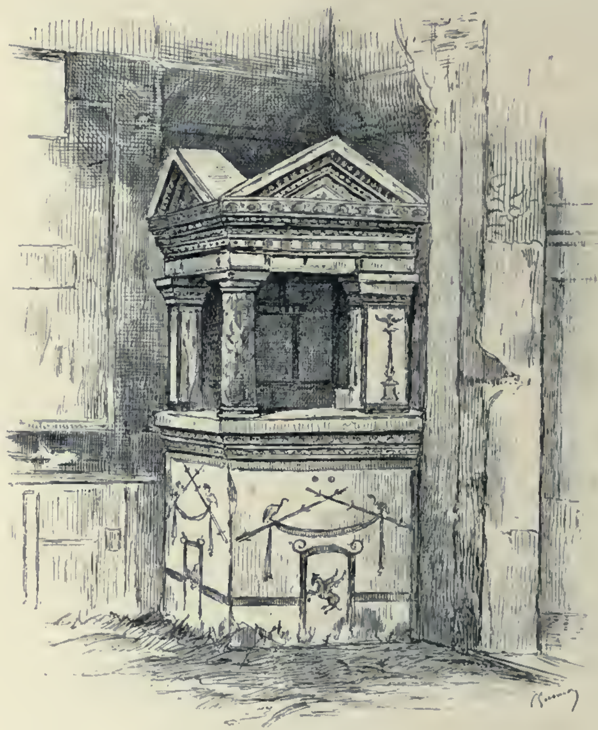
L'ABONDANCE

Devant cette assemblée des dieux brûlait une lampe ornée d'un croissant, l'emblème de Diane.

C'est à ces autels que le jeune homme de libre naissance, à l'âge de puberté, venait déposer la pourpre qui protège l'enfance et suspendre sa bulle d'or au cippe qui représentait les dieux du foyer[2]. Là aussi les prémices

[1] Ces quatre divinités avaient leur temple à Pompéi.
[2] Perse. *Sat.* V.

du repas étaient offertes aux dieux, et dans les joyeuses occasions ou les fêtes intimes appelées *Laralia*, on ornait les autels de guirlandes et les portes des laraires étaient laissées ouvertes. Alors des couronnes de fleurs se tressaient et les dieux disparaissaient enfouis sous les roses et les feuillages ; après le service on versait l'offrande dans le feu du foyer. A la fin de l'orgie donnée par Trimalchion[1], nous voyons trois esclaves vêtus de tuniques blanches entrer dans la salle ; deux d'entre eux poser sur la table les dieux Lares qui avaient des bulles d'or suspendues à leur cou ; le troisième porter dans sa main une coupe pleine de vin, faire le tour de la table et prononcer à haute voix ces mots : « *Dii propitii!* » Or ces dieux, disait l'amphitryon, s'appelaient Cerdon, Felicion et Lucron.



Autel d'Epidus Sabinus

Aux Lares aussi le soldat offrait une part du butin au retour de la guerre, et les esclaves libérés consacraient leur chaîne. La nouvelle épousée, en entrant chez son mari, pour se rendre favorables les dieux de sa nouvelle famille, jetait sur le *foyer* une pièce de monnaie et les femmes stériles plaçaient près des autels des ex-voto spéciaux. Mais quand arrivait le jour des *saturnales*, les images des dieux étaient cachées par des masques de terre cuite pour leur épargner une honte et les soustraire aux injures et à la licence des esclaves.

Outre les laraires d'un caractère général, il y en avait qui trahissaient la profession de celui qui les possédait. Ainsi, dans le *vico di Balbo*, à Pompéi,

[1] Pet. *Sat.*, IX.

il existe une curieuse peinture qui dénote que le propriétaire du local était certainement loueur d'animaux. Dans un mur de l'habitation, une simple niche est creusée ; dans le fond est peinte une femme montée sur un âne et



Autel de stuc colorié avec statuettes de bronze

portant un nouveau-né emmailloté dans les bras. Il faut y voir certainement la déesse *Epona*, patronne des muletiers, qui au premier abord paraît échappée de quelque peinture représentant la fuite en Égypte. Plus bas, un homme conduisant un âne et un mulet, puis le serpent symbolique.

Plus loin, dans l'atrium du banquier Jucundus est un autel de marbre

enrichi d'un bas-relief représentant le temple de Jupiter vacillant sous les secousses du tremblement de terre de l'an 63. Un taureau va être sacrifié pour calmer la colère des dieux.

Une autre maison de Pompéi, dite *del Centenario,* avait un laraire, placé



La déesse Epona

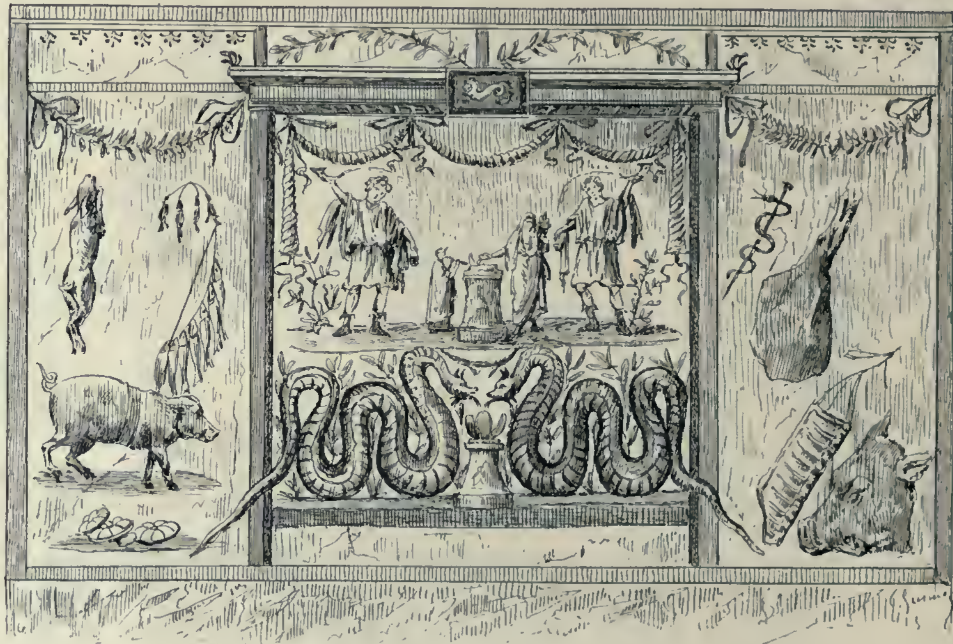
maintenant au musée de Naples, qui offre des particularités nouvelles et ingénieuses. On y voyait Bacchus accoutré d'un curieux travestissement, vêtu d'une longue tunique verte et tout entier couvert de grappes de raisin noir. Il tient de la main gauche un thyrse orné de pampres. Le dieu verse, de l'autre main, du vin contenu dans une canthare à une panthère placée à ses pieds. Dans le fond est esquissée une haute montagne semée de pins para-



Peinture du laraire de la maison « del Centenario »

sols, sauf au sommet ; à la base se trouvent peints des treillages supportés par des pieux et rappelant absolument la façon de cultiver la vigne encore en

usage dans les environs de Rome. Cette montagne pourrait donc rappeler le Vésuve avant l'éruption de l'an 79, et le vin renommé de ces parages est maintenant connu sous le nom de *Lacryma-Christi*. Bacchus ici est le pénate honoré dont le sang se métamorphose en vin, et tout porte à croire que l'habitant de cette maison devait posséder des vignobles importants [1]. Dans cette peinture, on peut retrouver presque tous les détails donnés par Strabon



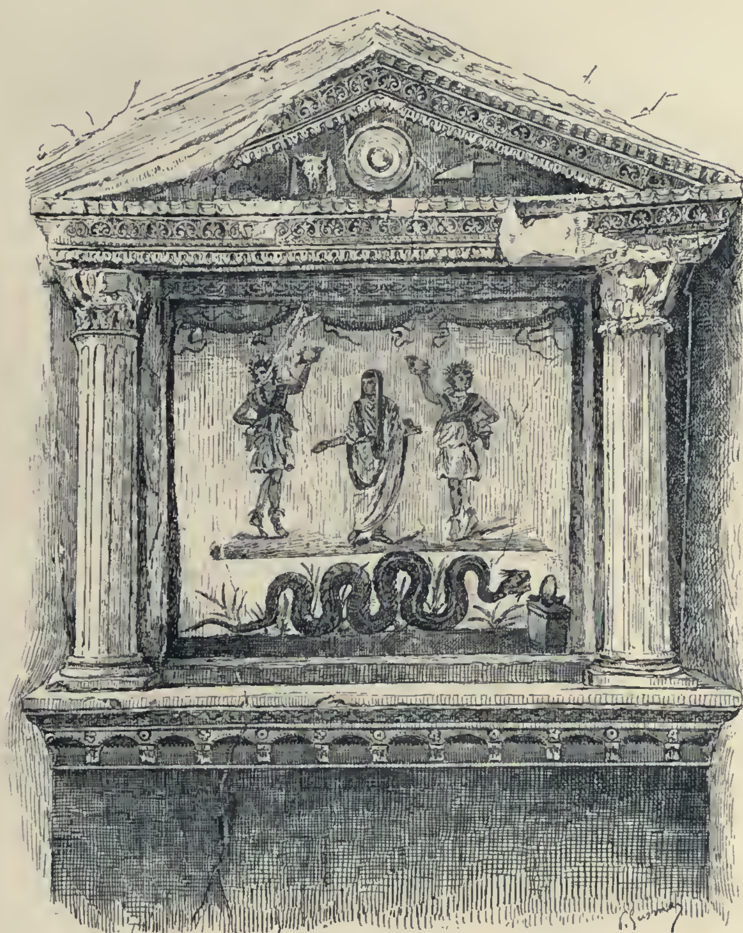
Offrandes a Fornax

et Plutarque, et suivre dans ses grandes lignes la silhouette du Vésuve, dont le changement le plus grand est dû à l'existence du cône de cendres actuel. Ce document est le seul où l'on puisse avec quelque vraisemblance retrouver l'ancienne forme du volcan.

Deux laraires nous restent encore à voir : l'un est situé dans une cuisine de Pompéi qui se trouve protégée par Fornax, la déesse des fourneaux. L'Abondance personnifiée est entourée d'images représentant un lièvre, un porc, des poissons, des pains, etc. Toutes ces victuailles étaient ainsi placées

[1] Voir *Gazette archéologique*, année 1880, et Niccolini.

sous l'égide de la déesse pour obtenir des mets succulents. Les Lares complaisants sont placés encore ici, prêts à surveiller la cuisson.



Laraire des Vettii

L'autre a été découvert en 1895, et est placé dans la *maison des Vettii*, l'une des plus riches habitations de Pompéi. Il est recouvert de stuc et les ornements sont encore rouges, bleus et jaunes[1]. Sur le champ du fronton sont sculptés en relief et peints une *patera*, un bucrane et le couteau des

[1] Ces trois couleurs fondamentales se rencontrent souvent à Pompéi, pour la coloration du stuc, dans les motifs d'architecture.

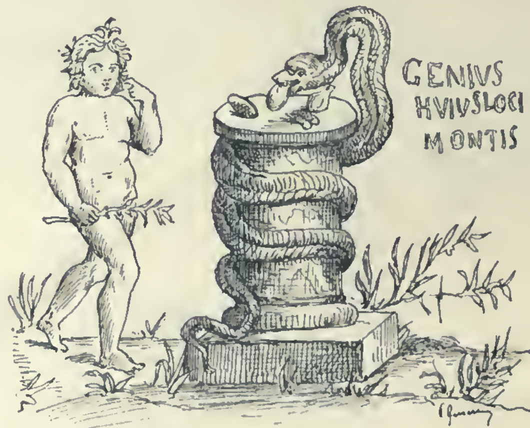
sacrifices. La figure principale de la peinture est un *génie*[1] vêtu de la toge; la tête voilée, comme le prêtre accomplissant un sacrifice, il tient la *patera* et l'*acerra*. Comme acolytes, les *Lares pocillatores* sont à ses côtés ; au-dessous, le génie du lieu.

D'après les attributs du fronton et l'aspect sacerdotal de la figure du milieu, on serait tenté de croire que les Vettii ont bien pu faire allusion au culte du *taurobole*, cérémonie instituée en l'honneur de Cybèle et d'Attis son amant. L'inscription la plus ancienne que nous connaissions et qui relate le sacrifice du taurobole est de 133 après Jésus-Christ. Elle fut trouvée aux environs de Naples et il y est écrit « qu'une femme, Herennia Fortunata, avait accompli pour la seconde fois le sacrifice du taurobole par les soins du prêtre Ti. Claudius[2] ».

Sous Hadrien, l'usage de ces pratiques fut assez répandu et il est permis de supposer qu'importée d'Orient, cette coutume étrange de boire du sang et de s'en inonder le corps commença de bonne heure à se répandre en Campanie ; mais jusqu'ici aucun document certain n'a été trouvé à Pompéi.

Pierre GUSMAN.

[1] Voir l'article de M. Heuzey, *la Toge romaine*, t. II, p. 197.
[2] Boissier. *La Religion romaine.*





A PROPOS DE QUELQUES SOI-DISANT

PORTRAITS DE FEMMES

DU XVIe SIÈCLE[1]

Les platoniciens d'Urbin rient à gorge déployée lorsque l'un d'eux rappelle dans la conversation le costume primitif que Platon recommandait aux jeunes Grecques pour se livrer à l'exercice de la palestre : le plus fervent des assistants n'oserait pas défendre Platon. Et puis, il faut bien le dire, les platoniciennes frisent souvent la quarantaine, et leur prudence esthétique est extrême. Bien persuadées que la perfection se fait rare, elles sont très portées à préférer surtout ce que M. Anatole France appelle pittoresquement « la beauté couturière ». Si elles ne défendent pas la propriété d'un mari, elles défendent la leur, et elles n'ignorent pas l'importance qu'il y a à se tenir sur la réserve, dans une société blasée, ne fût-ce qu'au point de vue de la coquetterie. Arétin, expert naturel dans ces matières, affirme que personne n'a plus horreur du simple décolletage gratuit que les courtisanes[2]. Julien de Médicis, à qui ses amis d'Urbin reprochaient en riant de cacher sa belle, répond avec beaucoup d'humour : « Ma dame, si je la tenais pour belle, je la montrerais sans atours, comme Pâris voulut voir les trois déesses ; mais

[1] Fin. Voir la *Revue* du 10 décembre dernier, t. II, p. 411.

[2] *La Pippa*.

elle aurait besoin d'être accoutrée des mains mêmes de ces divinités ; et, puisqu'elle passe pour jolie, j'aime mieux la garder [1].»

Ainsi, il faut bien constater l'existence de principes extrêmement défensifs.

Mais d'un autre côté le fait est là, et on ne peut pas nier qu'il n'y ait beaucoup de portraits de dames ou de jeunes filles en tenues extrêmement olympiennes. Seulement, nous devons, je crois, nous demander s'ils ont été exécutés avec la collaboration des modèles ou même avec leur assentiment, ou bien si ce ne sont pas tout simplement des improvisations d'atelier, d'un goût plus ou moins raffiné.

Quand une femme du monde commandait son portrait, elle ne brillait généralement pas par la patience : elle ne voulait pas poser ; il fallait que l'artiste se mît à sa discrétion, c'est-à-dire qu'il crayonnât son visage assez hâtivement, à peu près comme si maintenant on le photographiait; en quelques traits, it indiquait la forme du cou et des épaules ; il emportait ce crayon [2] et s'en servait pour faire le tableau ou la série de tableaux, car le portrait se répétait dans l'atelier à multiples exemplaires. Les artistes possédaient ainsi des têtes de femmes du monde, et il est clair qu'ils ont pu en mésuser et tirer de leurs modèles des effets assez inattendus.

Le jeu était délicat, mais dans ce temps-là on aimait à s'amuser ; les femmes avaient beaucoup d'esprit, et il arrivait que, lorsque au lieu d'un buste classique tout cousu de perles et d'or, on leur présentait leur image en Vénus, elles en riaient franchement, surtout quand elles étaient vertueuses et insoupçonnables..., et même, si le portrait était joli et donnait une idée agréable, elles s'en trouvaient intérieurement flattées, comme d'un hommage fin. Le poète Michel d'Amboise raconte qu'il offrit un portrait de ce genre à une jeune personne qu'il idolâtrait. La demoiselle regarda l'objet avec « quelque plaisir » ; cependant, par principe, elle voulut morigéner le peintre ; elle lui demanda où il avait pu la voir dans cette tenue outrageuse ; l'autre répondit galamment :

J'ay ta façon sceue par celuy
Qui est à toy trop plus qu'il n'est à luy.

Comment ! s'écria-t-elle. Mais lui, non plus, ne m'a jamais vue [3] !

[1] Castiglione, p. 361.
[2] Bouchot. *Les Clouet.*
[3] *Les Cent Epigrammes*, f° XXXI.

Ronsard, à qui il arriva souvent d'être amoureux, nous dépeint le galant manège. Il va demander à Janet Clouet de lui peindre sa belle avec tous les



La Toilette de Diane de Poitiers
Musée du Louvre (École de Fontainebleau).

charmes possibles : *de visu,* il ne connaît d'elle que le gracieux ovale de son visage et son long cou de cygne, mais cela ne l'empêche pas de décrire le reste et de commander en toute confiance les détails les plus ravissants.

Clouet va faire là un bien joli portrait, mais qui ne sera peut-être pas très ressemblant.

En pareil cas (par un sentiment qui s'explique suffisamment), quand on veut souligner, sous une forme ou sous une autre, le désir d'exprimer indirectement un enthousiasme pour la beauté présumée d'une certaine dame en particulier, une discrétion élémentaire commande d'idéaliser un peu le visage de cette dame. De sorte que le visage étant le seul point de repère, on peut dire qu'à proprement parler il n'existe pas de portraits de ce genre : il n'y a que des idées, des arrière-pensées, des allusions plus ou moins transparentes. Si l'on en croit la tradition, combien n'aurions-nous pas, par exemple, de portraits de Diane de Poitiers? En effet, cette noble dame a commandé elle-même un bon nombre de Dianes, qui peuvent passer pour des symboles, pour la glorification de son nom et de son rôle. Mais, sans parler des représentations plus que douteuses, parmi toutes celles dont M. Guiffrey a dressé savamment l'inventaire, nous n'en trouvons pas une seule, même signée des plus illustres noms, qui *ressemble* réellement.... On pourrait admettre encore que, pour les émaux, même signés de Léonard Limosin, ce défaut de ressemblance fût involontaire; mais comment Jean Goujon, s'il s'agissait d'un portrait, ne serait-il pas arrivé à la ressemblance? Or voici la Diane superbe du musée du Louvre : faite pour Anet, elle lançait aux quatre coins du ciel le défi triomphant de la beauté humaine, synthétisée par une femme vigoureuse, par une vraie divinité, monumentale, imposante et noble, d'allures dominatrices, entre son cerf et ses chiens, nullement voluptueuse, arrière-cousine de l'Ève de Michel-Ange, bien que réduite à régner sur les bois, sur les chiens et sur les hommes. Évidemment la châtelaine elle-même a voulu exalter son symbole, son idéal, sa patronne : Jean Goujon l'a divinisée, chantée, traduite, et du reste nous ne faisons aucune difficulté de constater que, par certaines touches réalistes, il a pris soin de nous rappeler qu'il chantait une divinité terrestre. Est-ce un portrait? non. Il suffit de comparer cette statue et le masque authentique de Diane de Poitiers sur les médailles. Si Jean Goujon a glissé dans la tête quelque chose de la beauté de la duchesse, c'est avec une mesure bien faite pour dérouter les amateurs de portraits.

A côté des portraits peints ou sculptés, il y en a eu aussi d'autres, les portraits écrits, qui faisaient rage. M. de Boislisle nous racontait dernière-

ment qu'au XVIIe siècle les peintres se plaignaient de la concurrence que leur faisaient les écrivains par les portraits à la plume[1]. Ce genre de portraits, on le conçoit, est beaucoup plus tranquille. Cependant au XVIe siècle on s'est amusé à y chercher des effets physiques ; c'était un régal des beaux esprits de « blasonner », comme ils disaient, telle ou telle partie du corps, et il se



GABRIELLE D'ESTRÉES ET SA SOEUR DIANE D'ESTRÉES
(Collection de Mme la Vicomtesse F. de Janzé).

peut que certains blasons soient moins anonymes qu'ils n'en ont l'air. Cet art spécial nous a même valu un portrait célèbre qui a encore le don de piquer la curiosité des critiques, et d'exciter leur sagacité : le philosophe Nifo, extrêmement bien accueilli dans la maison de la jeune Jeanne d'Aragon, où il légitimait sa présence en courtisant platoniquement une des suivantes, voulut offrir à la duchesse Jeanne, avec dédicace en règle, un traité compact sur le Beau, et, pour donner quelque sel à cet in-folio, il y a inséré un

[1] *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 1896, note, p. 217.

portrait complet, minutieux, impitoyable, absolument pathologique et anatomique, de tous les charmes visibles et invisibles de la jeune personne à qui le livre était dédié ; en acceptant la dédicace, la princesse endossait donc la responsabilité de l'œuvre. Comment a-t-elle pu agréer cette dédicace? Énigme étrange, à laquelle les commentateurs ont essayé de répondre dans tous les sens, sauf dans le vrai, qui, à notre avis du moins, est très simple.

Tous les critiques sont partis de cette idée que Nifo était un indiscret, — principe assez difficile à défendre, puisqu'une indiscrétion, officiellement autorisée, n'en est plus une, et que, si faute il y a eu, l'absolution ne laisse plus de trace. Or quel était ce soi-disant indiscret? Un amoureux heureux et fanfaron, disent les uns[1]. Eh quoi, ce vieux bonhomme, affreux, goutteux, énorme, un peu ridicule, qui se trouvait fort heureux de courtiser une suivante (laquelle se moquait de lui), aurait triomphé ainsi publiquement de la vertu impeccable d'une jeune fille de vingt-huit ans, la perle de l'Italie ! Ce n'eût pas été le cas de s'en vanter si haut, et nous croyons pouvoir affirmer que, si le fait était vrai, le livre aurait paru sans dédicace.

Bayle a fourni une autre explication, encore plus amusante : il a simplement traduit par « médecin » le surnom honorifique de Nifo « Medici », et moyennant ce léger lapsus, il trouve une occasion excellente de tonner contre les médecins qui abusent de la confiance de leurs clientes. Cependant, il n'y aurait toujours pas d'indiscrétion ! Et puis Nifo n'était pas médecin ; et puis, l'eût-il été, il ne se serait pas trouvé beaucoup plus avancé, les femmes, comme nous l'avons dit, ne croyant pas alors au sexe neutre des savants qui nous soignent et étant infiniment portées à les traiter de vétérinaires plutôt que de philosophes. Nifo s'est tout bonnement permis la même plaisanterie que Michel d'Amboise, que Ronsard, que tous les idéalistes de second ordre, prêts à adorer intellectuellement la femme, et cependant sensibles aux charmes physiques, ne fût-ce qu'à titre d'hameçon. Il prête à sa platonique princesse, mais dans le sens esthétique et abstrait, un détail de beauté bien propre à accroître le nombre de ses courtisans et à faire rayonner loin son action philosophique : il agit en bon lieutenant et serviteur, il lui rend un service philosophique auquel elle ne peut que se montrer fort sensible. Ceux qui ont la patience de lire Nifo trouveront, dans la suite de son livre, un cor-

[1] Voir sur ce point un intéressant article de M. Paléologue, dans la *Revue de Paris*, 1896.

rectif explicite, mais dont le besoin strict ne se faisait pas sentir. Dans un autre chapitre, pour que nul n'en ignore, il s'étend avec feu sur les vertus morales de Jeanne d'Aragon, et il met au premier rang les deux plus saillantes, suivant lui : la beauté qui attire, enflamme, enthousiasme, élève les hommes, la pudeur qui sert de cuirasse et d'armure : « Sur ces deux points, s'écrie-t-il, vous éclipsez toute autre[1] ! » Pauvre Nifo ! Même auprès de Phausina Rhea, la suivante à laquelle il déclare sans ambages son amour, il ne connaît que le chignon[2] !



MARGUERITE DE FRANCE
Livre d'Heures de Catherine de Médicis.
(Musée du Louvre).

Et c'est précisément cette sécurité, un peu offensante, mais parfaite, qui rendait si savoureuse sa plaisanterie près de la princesse !

Au XVIIe siècle aussi, qui était un siècle masculin, on a cru grandir les hommes, notamment les princes, en les représentant sous une allure olympienne. La Bruyère ne peut s'empêcher de rire, lorsque, dans un carrefour, il contemple le chef de l'État, le grave Louis XIV, en statue d'Apollon. Il est permis de trouver l'idée ridicule, mais viendra-t-il à la pensée de personne de s'en scandaliser, et La Bruyère, dont nous parlons, s'est-il un seul instant imaginé que Louis XIV se soit mis en peine de léguer à la postérité un torse authentique ?

Cependant, Marguerite de France, qui était toute âme, a eu à ce propos une idée singulière. Évidemment, elle s'est scandalisée à la seule pensée qu'au milieu d'un beau paysage, sur le repoussoir de quelque draperie à moitié relevée, on ait voulu pouvoir admirer quelque princesse ou duchesse italienne, dans son charme voluptueux. A ce spectacle ensorcelant, mais qui lui paraissait dégradant, elle a résolu d'en opposer un autre, le spectacle de l'âme. Ce projet lui vint, il est vrai, à un âge où les charmes seuls de l'âme restaient vivants en elle : elle se fit donc peindre, elle aussi, devant un paysage où le soleil se lève (ou se couche), et devant un rideau ; mais au lieu d'être étendue,

[1] *De pulchro*, ch. CLXIX.
[2] *De re aulica*.

elle se tient droite. Elle est entièrement vêtue d'une simple chemise de gaze, d'ailleurs assez transparente, mais soigneusement fermée autour du cou, et pour mieux accentuer l'interprétation, elle se mire dans une petite glace à main, par allusion sans doute à son livre *le Miroir de l'âme*. Elle ne porte ni collier ni brillants : quelques médiocres bijoux négligemment posés sur sa table de toilette indiquent seuls sa qualité. M. Bourget nous a peint, en termes charmants, la femme exquise, que tous nous avons rencontrée, dont l'âme transparaît par des prunelles tendres et farouches. Marguerite est plus généreuse : c'est par le corps tout entier, tendre, mais farouche, que l'âme transparaît. Et la morale de cette représentation parut tellement haute que ce petit portrait est resté dans la famille de la princesse comme le vrai portrait, le portrait authentique, intime et pieux [1]. Marguerite a tiré ainsi la morale de l'art, et donné une leçon aux femmes qui se fient un peu trop à la beauté purement plastique.

Tel est aussi, croyons-nous, le mot de l'énigme. Pour triompher, les femmes platonistes ne jettent pas leurs armes, comme on l'a dit plaisamment, elles les réservent et s'en servent.

Ajoutons du reste, pour être tout à fait véridique, que nous n'entendons parler ici que des manifestations plus ou moins publiques. Les femmes de ce temps-là ont horreur du banal et du vulgaire, et la plus petite liberté leur paraît offensante quand elle a un mobile banal, matériel ; la plus grande leur paraît quelquefois légitime, si elle consacre l'intimité et l'affection.

Bien des femmes prudes ou même mystiques (Marguerite de France, toute la première) n'éprouvaient aucun scrupule, bien au contraire, à récompenser l'ardeur de leurs serviteurs, à aiguillonner leur fidélité, par de menues bontés, comme de les admettre à leur toilette ou même à leur bain. Mais c'est là une faveur légère, transitoire, qui ne laisse aucune trace derrière elle, et qui n'a aucun rapport avec la question dont nous parlons.

Plus tard, ces subtiles distinctions s'oblitérèrent, et l'on ne craignit plus le banal ! Sous le coup d'événements qu'elles ne purent dominer, les femmes

[1] Ce portrait, peint par un Italien, n'existe plus, mais une excellente copie en miniature exécutée sous Henri IV (petit-fils de Marguerite) se trouve dans le précieux manuscrit connu sous le nom de « Livre d'heures de Catherine de Médicis ». Les autres miniatures de ce manuscrit sont faites d'après des portraits français, et ne comportent aucune interprétation de si haute envolée. Louise de Savoie est représentée en veuve, dans le costume classique, sévère et engoncé, sur un fond uni, d'après un portrait français.



Gabrielle d'Estrées au bain. Près d'elle ses deux enfants
Peinture de l'École française (Musée du Louvre)

perdirent un peu de la délicatesse primitive, et dans la seconde moitié du siècle, leurs premiers scrupules paraissent s'éclipser, ou du moins subir de

sensibles modifications. La situation est alors toute différente. Le *féminisme* n'existait plus, et il paraît certain que, vers ce moment, pour beaucoup de femmes, la nudité sembla une parure, et peut-être la meilleure. On se borna à transiger : on coupa, pour ainsi dire, le corps en deux. La partie inférieure resta inférieure, mais tout le haut, c'est-à-dire le buste, parut d'une beauté noble et digne d'être généreusement exhibée. D'après M. Bouchot [1], de grandes dames fort connues, Mme de Sauves, Mme de Retz..., ne craignirent pas, dans certaines circonstances, de supprimer tout corsage. A cette époque nous trouvons de vrais portraits, avoués et individualisés, plus ou moins ouvertement conformes à cette mode de large style. Telle femme distinguée, quelque Mme Récamier du temps, se fit peindre jusqu'à la taille, enveloppée de gaze, comme dans un portrait de la collection de M. Henry Houssaye. Une superbe tête de femme, que nous croyons celle de Françoise d'Orléans Rothelin, princesse de Condé, et qui nous appartient, ne montre, avec une décence parfaite, que le haut des épaules ; mais ces épaules, uniquement vêtues d'un beau collier de perles, ont évidemment pour objet de laisser parler l'imagination du spectateur [2].

Autant qu'on peut le croire, Diane de Poitiers fut peut-être une des instigatrices de cette mode ; du moins, c'est à cette production du buste que M. Vitet [3] avait cru pouvoir la reconnaître dans un tableau de famille, actuellement en Angleterre, qui représente Henri II avec tous les siens, c'est-à-dire avec sa femme, ses enfants, et cette belle dame.

Nombreux sont les portraits, peut-être satiriques, où Gabrielle d'Estrées a été représentée de la même façon, souvent dans une baignoire. La naissance du duc de Vendôme, le fils qu'elle eut d'Henri IV, a donné lieu à une série de toiles où l'on voit la favorite assise en sa baignoire, avec sa sœur Diane d'Estrées, qui lui fait vis-à-vis dans le même appareil.

L'exécution plus ou moins habile de ces tableaux de l'école hydrothérapique semblerait indiquer que la belle Gabrielle ne les a pas commandés, ni peut-être désirés. Les traits de Gabrielle étaient évidemment fort connus, et le portrait lui ressemble un peu. Mais la duchesse de Beaufort est traitée *de chic*, et, sans l'inscription qui porte son nom, on pourrait fort bien ne pas

[1] *Femmes de Brantôme*, p. 193.

[2] Cette figure a été reproduite dans le précédent article, p. 415.

[3] *Etudes*, p. 100.

la reconnaître. Le meilleur de ceux que nous avons vus appartient à Mme la vicomtesse F. de Janzé. Dans celui-là, le duc de Vendôme est né; Mme de Beaufort, modestement, ne montre que son dos au spectateur, tandis que Gabrielle se tourne vers lui, triomphante, ornée d'un beau collier de perles. Une nourrice allaite le nouveau-né. Les noms des personnages sont indiqués par des légendes, ce qui achève de caractériser le sens caustique du tableau.



BUSTE DE FEMME
(Collection de M. Henry Houssaye).

Une autre toile de la collection du baron Pichon (n° 1339 du catalogue) nous présente la même scène, avant la naissance de l'enfant ; divers symptômes révèlent l'attente de cette naissance, mais nous nous bornerons à signaler la présence d'une femme qui, dans le fond de la toile, coud avec ardeur une layette[1].

En somme, ces tableaux sont des allégories plutôt que des portraits, ou même des pamphlets plutôt que des allégories. Nous en pouvons dire autant

[1] Une autre reproduction montre la même Gabrielle après la naissance de son second enfant (copie au Musée de Versailles).

des petits motifs reproduits en tête et à la fin de notre premier article, où les traits de Marguerite de Valois, la première femme de Henri IV, indiquent sûrement une allusion extrêmement satirique. Nous dirons encore la même chose de nombreuses figures allégoriques qui s'éloignent de plus en plus de toute espèce d'idée de portrait.

Notre conclusion est donc qu'on a beaucoup exagéré en croyant trop facilement que les femmes du XVIe siècle ont poussé la religion du beau jusqu'à aimer et à cultiver couramment les exhibitions naturalistes. Quand on a soi-disant un portrait de ce genre sous les yeux, il ne faut l'accepter comme portrait qu'avec beaucoup de précautions.

Dans la première partie du siècle, dans le moment où les femmes sont libres et jouissent pleinement de leur pouvoir, ces figures-là sont rarement sérieuses, et, fussent-elles des portraits, elles ne peuvent guère valoir que comme fantaisies d'artistes ou d'amateurs, ou tout au plus comme une sorte de plaisanterie galante.

A la fin, les femmes se sont montrées beaucoup plus larges ; mais même à ce moment-là il faut tenir grand compte du simple esprit de malignité et de satire.

R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE.





GUSTAVE MOREAU

La situation de la critique en face de M. Gustave Moreau est une des plus embarrassantes que je sache. A l'égard d'un artiste qui réserve une partie de son œuvre, et volontairement la soustrait aux regards, même de ses passionnés admirateurs, il devient malaisé de prendre une attitude décisive, car on est en droit de penser que ce sont les plus précieux exemplaires qu'il garde par devers lui. Et dès lors comment tenter autre chose que des *indications* sur un des plus rares esprits de ce temps? Le seul motif que l'on puisse attribuer à cette réserve — et d'ailleurs il suffit à l'expliquer, quand il s'agit d'un peintre ayant vécu uniquement pour son art comme M. Gustave Moreau — c'est un désir fort légitime de ne point se séparer de ce qui fut la confidence de son être intime, l'essence même de sa pensée. Mais lorsqu'un artiste a su incarner, à un degré aussi éminent que celui-ci, les aspirations et les rêves de l'âme contemporaine, lorsqu'il a été moderne à ce point, il arrive que son

œuvre ne demeure plus seulement sa propre confidence, mais celle encore de l'élite pour laquelle, dans le silence, il travailla. De lui certes on peut dire ce que notait un subtil analyste : — « Ces illustres esprits, au moins tels que je les fréquente, sont à vrai dire des fragments de moi-même. Tel est le sens de l'ardente sympathie qu'ils m'inspirent. Sous leurs masques, c'est moi-même que je vois désirer et souffrir. » — Et voilà aussi bien l'excuse de celui qui se résigne à être nécessairement incomplet, mais ne peut résister au plaisir de noter ses propres réactions devant les œuvres, trop rares à son gré, mais de première importance, qu'il lui fut donné de voir !

J'ai prononcé ce mot de *moderne*, dont on a tant abusé, auquel pourtant il faut bien revenir, puisqu'il n'en est pas d'autre pour rendre exactement ce que je voudrais exprimer. Ainsi va-t-il de tant de termes qui, doués originairement d'un sens et d'une vertu exceptionnels, perdent, comme une monnaie trop longtemps maniée, leur relief et leur éclat. Vous vous rappelez ce beau morceau des *Essais de psychologie* où M. Paul Bourget, étudiant un poète dont les tendances et les doctrines présentent la plus grande analogie avec celles du peintre qui nous occupe, examine cette question de la modernité et finalement arrive à cette conclusion, qu'elle réside bien moins dans la nature des sujets choisis par l'artiste que dans la sensibilité de cet artiste, exprimée tout entière par la manière dont il les traite. Qu'est-ce là, sinon la justification d'une thèse qui d'ailleurs se défend assez par elle-même, puisque tant d'artistes de cet âge, depuis Alfred de Vigny jusqu'à M. Gustave Moreau, en passant par Leconte de Lisle et Gustave Flaubert, l'ont appuyée de leur exemple personnel, de leurs œuvres toujours jeunes à nos yeux, et destinées à le demeurer?

C'est donc par sa sensibilité propre et par l'ébranlement qu'elle produit en nous, autrement dit par la transposition de nos inquiétudes, de notre fuyant idéal jusqu'au milieu des sujets qui en semblent le plus éloignés, c'est par là que M. Gustave Moreau traduit avant tout sa modernité. Dans quelle mesure il y atteint, avec quelle variété et quelle réussite, nous aurons à le montrer bientôt, quand nous examinerons ce qui me paraît être la fleur même de son talent, je veux dire la compréhension profonde de la féminéité répandue à travers son œuvre entière. Pour l'instant je voudrais me tenir à certaines peintures de lui plus particulièrement mythiques et religieuses, où nous allons constater aussi bien l'unité profonde de ses tendances et la



Gustave Moreau pinx. Héliog. Dujardin

SAMSON ET DALILA

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. L. Fort

noblesse de son idéal. Détail qu'il n'est pas inutile de noter, M. Gustave Moreau débuta dans l'art par des sujets de genre d'un caractère nettement accusé, dont il nous fut donné de voir quelques rares exemplaires [1] : ainsi parfois soudainement et d'un brusque choc une nature se transforme, sans



La Madone et l'Enfant

que l'on puisse trouver de lien entre ce qui fut son premier effort et l'idéal auquel elle doit se tenir.

Il faut à l'artiste une étrange inconscience ou bien une singulière confiance en sa force pour aborder certains thèmes fameux où s'exerça le génie des plus grands. Sa seule excuse de s'y être essayé, en même temps que son

[1] Collection de M. Antony Roux.

honneur, est d'avoir su développer à leur sujet quelques variations originales, — je ne vois pas de comparaison plus juste que cette image empruntée à la technique musicale, — d'avoir rendu un son qui soit bien à lui, et, pour tout dire, *renouvelé* ce qui semblait à jamais usé, fatigué, irrenouvelable. En ce sens et avec une justesse bien digne de son rare esprit, Baudelaire a pu dire que les plus beaux sujets étaient les plus rebattus; il n'ajoutait pas — mais c'est à nous de le faire — pour ceux-là seuls qui ont la puissance d'exprimer par eux une face originale de leur âme. Parce que nous trouvons en M. Gustave Moreau cette tendance ininterrompue et cette faculté de rajeunissement, et que précisément nous les voyons en accord avec nos besoins et nos préoccupations contemporaines, nous nous sentons attirés vers son œuvre qui devient ainsi comme un commentaire de ce qu'il y a de plus intime en nous. Voici une *Madone avec l'Enfant*[1]. Existe-t-il sujet plus souvent traité, plus repris et remanié par les peintres de tous temps? Sans parler des autres maîtres, faut-il rappeler qu'il fut le thème principal sur lequel cette admirable école des Vénitiens du XVe siècle imagina ses innombrables développements? Faut-il vous évoquer, têtes fières ou malicieuses des *Madones* de Giovanni Bellini, orgueilleuses de leur maternité, avec ce corps du *bambino* offert à l'adoration des fidèles? Et vous aussi, charmants enfants aux boucles blondes, qui jouez du fifre et de la viole sur la marche du trône? Assurément s'il est un thème pictural qui semble épuisé, sur lequel il ne reste plus rien à dire, c'est celui-là. M. Gustave Moreau eut ce don de le recréer, dans une œuvre délicieuse d'intimité et de tendresse. En nous montrant le corps de l'Enfant debout sur les genoux de la mère, tourné vers elle et la bénissant de sa petite main grêle, tandis qu'elle baisse pieusement la tête, il a su nous donner la note exclusivement religieuse et touchante d'un sujet que les premiers maîtres de Venise, fidèles au tempérament positif de leur race, ne nous avaient présenté que sous des traits d'humanité triomphante! Et c'est assez, je le répète, indépendamment des qualités de pure peinture qui font de cette composition un morceau d'une rare intensité expressive, c'est assez pour justifier l'ambition de l'artiste et lui donner raison. Voici encore, dans le même ordre d'idées, deux *Saint Sébastien*[2]: l'un

[1] Collection de M. Ch. Hayem.

[2] Ces deux compositions font partie de la collection de M. Ch. Hayem. La première est une peinture, la seconde une aquarelle.

conforme au rite traditionnel, et nous n'y insisterons pas, quelles que soient d'ailleurs les qualités de couleur qui s'y manifestent ; l'autre, si touchant d'invention et renouvelé par l'émotion dont il est empreint. Ce n'est plus le corps du bel éphèbe nu, lié à l'arbre ou au poteau du martyre et recevant les flèches : prétexte à l'étude d'académie que toutes les écoles nous ont laissée.



Saint Sébastien

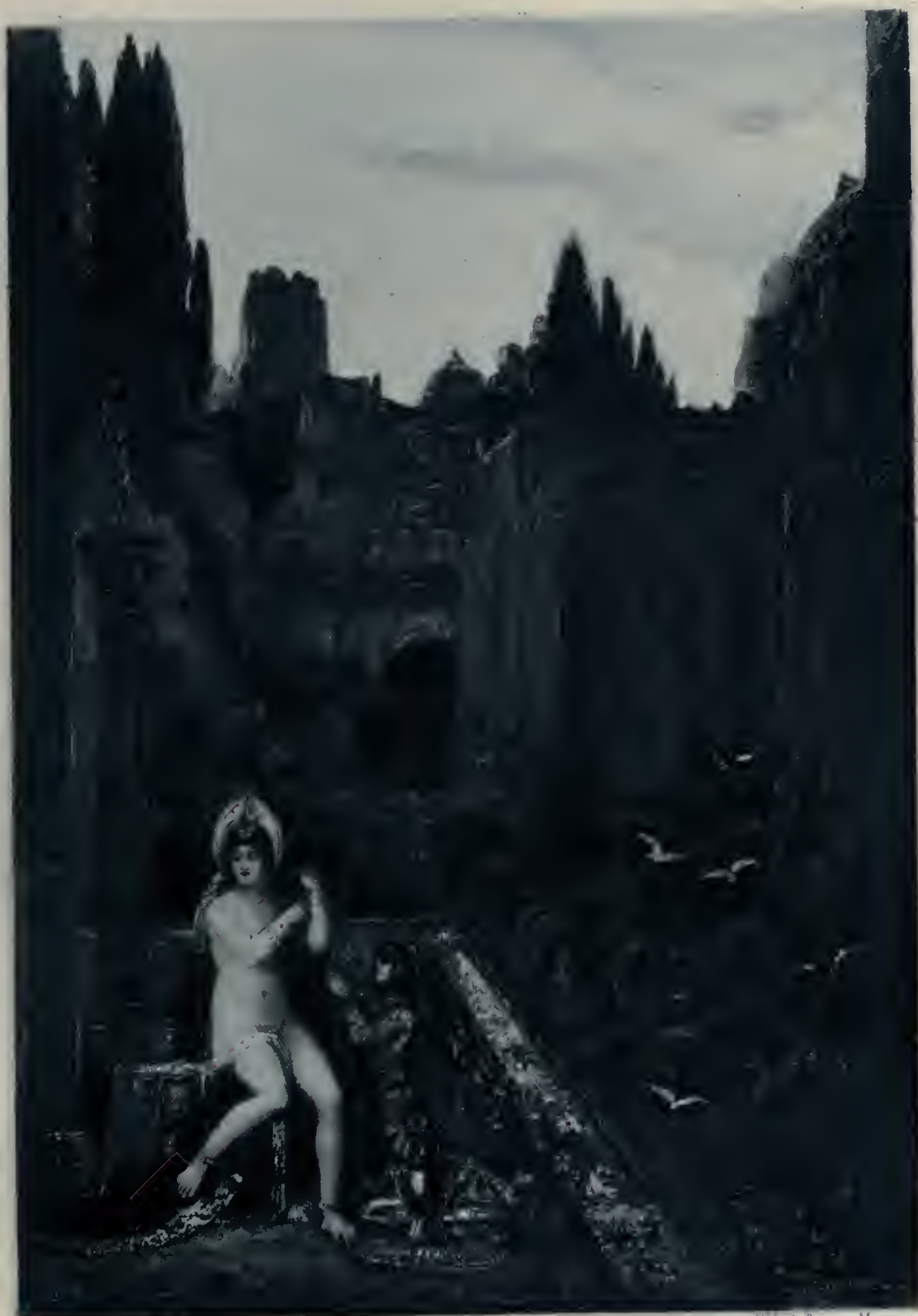
C'est le corps épuisé du jeune homme chancelant qui va mourir, au centre d'un paysage tourmenté, dramatique autant que la scène de souffrance qu'il commente, cependant qu'une pieuse main féminine détache la flèche de ses blessures et panse ses plaies. Et qui ne voit dans cette interprétation d'une légende tant de fois reprise et commentée, le rajeunissement du thème par l'intervention d'un sentiment aussi proche de notre cœur que celui de la pitié?..... Pour se rendre un compte exact du caractère expressif de certaines œuvres et des limites jusqu'où M. Gustave Moreau a reculé son art, il faut s'arrêter à une œuvre, évidemment de ces dernières années, le

Songe de sainte Cécile[1], où les moyens d'expression dépassent ceux de la pure peinture, et par la fusion harmonieuse des personnages, des architectures et du paysage, atteignent à un ordre d'émotion que la musique seule d'habitude parvient à nous donner.

Ce n'est pas ici le lieu de revenir, en y insistant longuement, sur la richesse du décor et la magnificence des architectures où ce maître, troublé par tant d'idéals si divers et si contradictoires, se plaît à enfermer certaines de ses conceptions. Par là aussi sans doute il fraya une voie nouvelle aux artistes et fut un précurseur. Mais c'est la partie la plus connue de son œuvre. Toucher seulement à ce point, c'est évoquer aussitôt ses *Salomé* qui furent de merveilleux prétextes à développements littéraires et sur lesquelles tout a été dit. Aussi bien est-ce là peut-être ce qui nous touche le moins; car si M. Gustave Moreau n'était que le rare et précieux metteur en scène des légendes orientales que nous savons, il n'atteindrait point à faire vibrer en nous la part d'humanité tendre et douloureuse qui se complaît aux interprétations plastiques de la vie intérieure. Nous ne nous y arrêterons donc point ici. Qu'il nous suffise de rappeler, à l'occasion de ce rêve féerique, ce mot d'un ironiste qui fut parfois tendre et qui eut la sensibilité d'un artiste sous les plus déplaisants dehors : — « L'Orient n'est pas tel que M. Gustave Moreau l'a peint. Mais c'est l'Orient qui a tort!... »

De ces décors intérieurs, magnifiques et complexes, où l'artiste enferma ses *Salomé*, son roi *David* et tant d'autres encore de ses compositions, je veux passer au *paysage*, c'est-à-dire au décor extérieur dans lequel il place certaines d'entre ses scènes religieuses, héroïques ou légendaires. Par là aussi M. Gustave Moreau manifesta des préoccupations profondément modernes et qui contribuèrent pour leur part à renouveler les sujets qu'il traita, autant que le geste et l'attitude des personnages. N'oublions pas qu'il assistait, lors de sa formation intellectuelle, aux premières luttes de notre glorieuse école de paysagistes. Ses vingt ans durent, j'imagine, s'indigner, se révolter contre les obstacles que la routine et la tradition mal entendue apportaient au développement d'un Théodore Rousseau; et comme il advient presque toujours quand un esprit libre, vraiment indépendant, voit proscrire un précurseur vers lequel il inclinait de lui-même, son imagination en fut plus forte-

[1] Collection de M. Baillehache.



Gustave Moreau pinx.t Heliog. & imp. Massard

BETHSABÉE

ment séduite ! Eternelle histoire de l'esprit humain, éternel recommencement, dont il devait tirer profit, non point certes pour imiter des peintres au tempé-



Moïse sauvé des eaux

rament si différent du sien, mais pour en tirer le fécond enseignement que sa nature, merveilleusement assimilatrice, lui soulignait ! En face de cette

renaissance soudaine du paysage, il sentit, guidé par le seul instinct, lui que sollicitaient uniquement les sujets mythiques et légendaires, ce qu'il y avait de précieux pour son développement dans l'apport original de ces peintres. Un tel exemple ne fut point inefficace, soyez-en sûrs, dans l'évolution de son talent, et contribua à la fusion si remarquable que nous avons notée entre le sujet lui-même et le décor où il s'applique à le situer. C'est à elle que nous devons des réussites aussi parfaites que le *Songe de sainte Cécile* précédemment noté, le *Saint Sébastien*, dans lequel le paysage s'allie si complètement au drame de souffrance exprimé par le poète, où la nature tourmentée semble participer à l'angoisse du sujet par une intensité de couleur rappelant les plus pathétiques mises en scène de Delacroix. C'est à elle encore qu'il faut attribuer la solitude désolée de l'*Enfant prodigue* [1], si puissante et si expressive. Et le charmant paysage, radieux et frais, de l'*Enlèvement d'Europe* [2]; celui, tout éblouissant et complexe, de la *Sapho*, du *Moïse sauvé des eaux* [3], proviennent sans nul doute de cette impérieuse exigence d'une nature profondément artiste, qui embrasse un sujet dans son intégralité et ne saurait concevoir une scène de rêve ou de passion indépendamment du décor dans lequel elle s'offrit pour la première fois à son imagination de peintre.

Peinture littéraire ! disent quelques-uns. Et vous imaginez de reste ce qu'une telle appellation implique de sous-entendu. Il est plaisant au surplus, pour ne pas dire autre chose, qu'elle trouve écho chez ceux qui demeurèrent fidèles à la tradition dans ce qu'elle a de plus poncif et de plus démodé, autant que chez les habiles jongleurs qui exécutent leurs tours de force pour le divertissement de la galerie. *Peinture littéraire :* oui sans doute, j'y souscris, si l'on entend par là un art dont l'idéal le plus haut est la traduction plastique des mouvements de l'âme, des émotions humaines dans ce qu'elles ont à la fois de noble et de raffiné, des préoccupations et des angoisses qui torturèrent notre pauvre humanité et vraisemblablement continueront de la torturer jusqu'à sa disparition de la planète. Et, je vous le demande, quelle matière plus haute pourrait se proposer l'art symbolique et légendaire ? N'est-ce pas le lieu de redire les grandes paroles de Carlyle :

[1] Collection de M. Ch. Hayem.

[2] Collection de M. Ch. Hayem.

[3] Collection de M. Antony Roux.

« — L'essence de notre être, le mystère en nous qui s'appelle lui-même *je* — — ah ! quels mots avons-nous pour de telles choses ! — c'est un souffle du ciel ! L'être le plus haut se révèle dans l'homme. Ce corps, cette faculté, cette vie que nous vivons, tout cela n'est-il pas comme un vêtement pour cet innommé ? Nous sommes le miracle des miracles, le grand et inscrutable mystère de Dieu. » — Mais si, par cette appellation d'*art littéraire*, on prétend



L'Enlèvement d'Europe

dénoncer une sorte d'insuffisance dans les moyens expressifs, un défaut d'équilibre entre les facultés d'invention et celles d'exécution, nous répondrons qu'en certaines de ses œuvres M. Gustave Moreau a donné telle preuve de sa maîtrise qu'il devient puéril de la contester. Le symbole de force et de jeunesse triomphante se trouve plastiquement rendu dans *Hercule et l'Hydre de Lerne* avec une réussite si complète, comme dans la *Chimère* [1] celui d'un élancement de l'être vers l'idéal, qu'il est difficile, pour ne citer que ces deux exemples, d'imaginer une plus parfaite correspondance entre le cerveau qui conçoit et la main qui exécute.

[1] Collection de M. Ch. Hayem.

La remarquable série des aquarelles composées sous l'inspiration des fables de La Fontaine — notez que je n'ai point dit comme illustration de ces fables — nous donne une idée assez exacte du sens tout à la fois littéraire et artistique de M. Gustave Moreau. Il ne s'agit point ici de les commenter, non plus que de soutenir leur égale valeur. Il était inévitable que dans un tel ensemble certains sujets s'offrissent à l'imagination du peintre avec plus de relief et plus d'éclat, aux dépens de tels autres. Il ne s'agit pas non plus de chercher en cette série une interprétation rigoureuse du génie du fabuliste; et très justement on a pu dire — ce qui n'implique aucun blâme pour le peintre — que ce n'était pas là une *illustration*, au sens exact du mot. Qu'on me permette de reprendre la comparaison empruntée à la musique et qui me paraît de nature à bien montrer quel fut ici l'effort propre du peintre! Il y a deux manières pour un compositeur de développer des variations sur un thème fameux : ou bien il s'astreint à la plus stricte fidélité et demeure dans le ton, dans le rythme, dans la coupe musicale du motif qu'il commente; ou bien au contraire il s'en libère et celui-ci n'est plus qu'un point de départ, après quoi il donne cours à son invention personnelle. Il en va de même pour la peinture, et dans cette série précisément M. Gustave Moreau nous a laissé un frappant exemple de libre interprétation. Partout où le thème du fabuliste trouve un point de rencontre avec le tempérament de l'artiste, la fusion des deux s'opère, et nous lui devons des merveilles de tendresse chaste comme cette aquarelle des *Deux Pigeons*, de séduction féminine comme le *Lion amoureux* et la *Chatte métamorphosée en femme*, sur lesquels nous aurons à revenir; d'intensité de vie, comme le *Lion et le Moucheron*, le *Singe et le Dauphin*[1]. Nul doute qu'en chacun de ces sujets, et précisément parce qu'il trouvait un écho plus sonore dans l'âme de l'artiste, celui-ci soit parvenu à traduire avec un relief plus saisissant le sentiment même qui est à l'origine de l'œuvre. Et c'est aussi bien la meilleure raison que je sache d'une libre interprétation!

Encore ne serait-ce point assez pour justifier la place qu'occupe M. Gustave Moreau dans l'estime des vrais artistes, si l'on n'y ajoutait des raisons plus spéciales encore et plus techniques, si je puis dire. Le maître qui sut faire rendre à l'aquarelle de semblables effets, d'une si prestigieuse intensité et

[1] La série de ces aquarelles appartient à M. Antony Roux.

d'une intimité si pénétrante, doit être considéré comme un grand inventeur dans la technique de son art; et je veux, pour ne citer qu'un exemple, détacher



HERCULE ET L'HYDRE DE LERNE

telle peinture de lui comme l'*Éducation de la Licorne*[1] où la réalisation pic-

[1] Collection de M. Baillehache.

turale est poussée si loin, la richesse des matières si séduisante, qu'elle reporte invinciblement ma pensée vers certaines petites toiles intimes des Vénitiens du xve siècle, Bellini ou Carpaccio... Les œuvres d'art ne persistent d'une vie durable que grâce à la perfection des moyens expressifs qui leur sont propres, et, pour tout dire, il importe assez peu qu'une œuvre ait été puissamment conçue, soit sortie d'un cerveau noblement inspiré, si les défaillances de l'exécution en viennent par la suite atténuer la portée. Le beau maître qui nous occupe n'échappera pas à la loi commune. Sans vouloir préciser si certaines de ses compositions auront à souffrir de l'injure du temps, dès aujourd'hui nous pouvons affirmer que d'une œuvre aussi vaste, aussi considérable que la sienne, il n'est pas imprudent de prédire que la part essentielle durera.

Paul FLAT.

(*La fin prochainement.*)





UNE ARTISTE FRANÇAISE

PENDANT L'ÉMIGRATION

MADAME VIGÉE-LEBRUN



Il est entendu aujourd'hui que cette femme supérieurement douée ne fut point une artiste de style ; par excellence elle reste le peintre d'une époque, le chroniqueur des modes et des goûts. Mais en la prenant pour ce qu'elle vaut, il est juste de reconnaître combien cette amoureuse de fanfreluches, cette *décorative*, parle avec justesse une langue spéciale, comme elle sait grouper en synthèses joyeuses beaucoup de menus faits : d'où l'impression surtout mondaine éprouvée devant ses portraits.

Elle se révèle à un moment où la Française réagit et se veut définitivement séparer des aïeules; pour une bonne part, Louise-Elisabeth Vigée contribue à hâter le mouvement. Elle apparaît comme une révolutionnaire

en matière d'esthétique féminine, lorsqu'on la voit, de son propre gré, substituer aux falbalas monstrueux et ridicules je ne sais quelle grâce simple, non dépourvue cependant de mièvrerie et de préciosité. On sent chez elle une énergie et un tempérament; elle s'est façonnée presque sans guide, car il serait oiseux de chercher en elle rien de Joseph Vernet, son premier maître, ni de Ménageot, son second Mentor. Un renom de fille jolie lui ouvre les



Mme Vigée

Peinte par elle-même, à Anvers, en 1782.

portes, elle ne met aucune pruderie dans ses relations; elle veut le succès et le poursuit, tant à l'Académie française, à laquelle elle offre le portrait de deux célébrités défuntes, qu'à la cour et à la ville, où elle frappe aux endroits propices. Quelques méchantes langues lui prêtent des ressources peu vulgaires : un joli scepticisme voltairien uni à l'aimable religion de cette fin de siècle. Aussi lorsque Vigée, son père, peintre d'un talent très modeste, la marie à Lebrun, marchand de tableaux, elle s'abandonne en apparence, soupçonnant bien que le commerçant saura se plier aux exigences de la vie, moyennant qu'on lui apporte l'aisance. En peu d'années, Lebrun aura dévoré le million que les portraits de sa femme auront mis dans le ménage; il se

soumettra au pire pour continuer ses affaires; quand tout à coup Elisabeth Vigée regimbe. On lui donne des amants, entre autres Calonne le magnifique, dont les folies ne se comptent plus. La brouille des conjoints s'accentue



PORTRAIT DE Mme VIGÉE AUX OFFICES (1790)
Arrangé et gravé par DENON, avec le portrait de Raphaël.

jusqu'à la séparation amiable, sauf pour les règlements de comptes que la loi laisse au mari.

Elle, dans l'intervalle, a été admise à la cour, elle a peint plusieurs fois la reine Marie-Antoinette; elle a approché les plus grandes dames et s'arrange pour n'être point prise au dépourvu. Elle adore les fêtes aussi bien que les intimités; elle offre des dîners que la malice de ses adversaires transforme en orgies. Mais elle fait mieux pour sa gloire et son succès, elle invente des atours nouveaux, cherche l'inédit et le galant dans ses portraits. Un jour, elle s'avise de peindre sans poudre la délicieuse duchesse de Gramont-

Caderousse, née Marie-Gabrielle de Sinety[1] : voilà qui nous semble aujourd'hui de mince importance, ceci est cependant dans le cercle mondain une véritable révolution. Mme de Gramont, à partir de ce jour, ne se poudre plus; elle va à l'Opéra ainsi, ce qui cause une sorte de scandale, de peu de durée il est vrai, puisque, moins de deux mois après, pas une élégante notée n'eût admis la poudre. Mme Vigée-Lebrun en prend une autorité, il n'y a de faveur que pour elle. Peu à peu elle fait comme partie intégrante de l'aristocratie, et lorsque la Révolution gronde, des hommes à moustaches viennent sous ses fenêtres de la rue du Gros-Chenêt lui montrer le poing et lui promettre la lanterne. Elle est l'amie de l'Autrichienne — elle ne l'a que trop dit — et de Calonne — elle l'a un peu trop célé. — Quand le peuple prend la Bastille, Mme Vigée-Lebrun juge la situation grave. Elle a sa fille qu'elle adore et son mari qu'elle ignore; elle voudrait s'enfuir, mais le commerce des tableaux a mangé jusqu'au dernier sou. Alors elle se jette sur une toile commencée, le portrait du bailli de Crussol, la termine et en touche cent louis qu'elle cache à tout événement. Elle eût voulu joindre à ce pécule ce que lui eût rapporté un portrait de la comtesse Dubarry, esquissé à Louveciennes; elle va là-bas prendre séance, mais, au cours d'une après-dînée, elle entend la canonnade sur Paris. Elle accourt juste pour voir la tête de Foulon au bout d'une pique, avec du foin aux dents. Très en hâte elle boucle ses malles, retient sa place à la diligence, emmène sa fille et sa gouvernante, et le 5 octobre 1789, elle roule vers l'Italie où tant de Français l'ont devancée.

Alors commence pour elle ce long exil de douze années pendant lesquelles il lui faudra courir l'Europe du sud au nord, pareille au troubadour errant des vieux temps. Les débuts en furent pénibles; mal préparée aux voyages — car on ne pouvait guère compter pour sérieux un déplacement de quelques semaines en Hollande et à Anvers dans l'année 1782 — Mme Vigée tombait à Turin, ville prosaïque où sa gloire n'eût pas trouvé de l'eau à boire. Pour son bonheur elle y rencontra Porporati, le graveur, homme bienfaisant, qui l'accueillit dans sa famille et la consola de son mieux. De là elle gagna Rome et Florence, où très vite la société cosmopolite lui fit fête. En ce milieu d'Anglais, de Russes et de Français émigrés, elle apportait un parfum de la France

[1] Nous devons à l'extrême obligeance de M. le marquis de Sinety l'autorisation de reproduire ce splendide portrait de femme, le chef-d'œuvre sans contredit de Mme Vigée-Lebrun. N. D. L. R.

pimpante, et comme on ne s'avouait pas que les événements pussent durer, on en était à la joie de vivre. A peine arrivée, elle recevait des commandes; l'Académie de Saint-Luc à Rome, et les Offices de Florence souhaitaient un



Portrait de Mme Vigée
Par elle-même en 1790 (Académie de Saint-Luc, à Rome).

portrait d'elle; une Anglaise, miss Pitt, une Polonaise, la comtesse Potocka, miss Roland, maîtresse de lord Wellesley, sollicitaient des séances. Avant tout Mme Vigée soigna sa gloire; elle commença par elle-même, et pour Rome, elle composa cette étonnante et nerveuse figure où très simplement elle s'exposait de trois quarts, les traits encore fatigués, les yeux tout à fait

insidieux dans leur morbidesse, coiffée d'un morceau d'étoffe drapée, rappelant, si j'ose dire, les accoutrements de tête des tricoteuses parisiennes. Pour Florence elle s'étudia mieux ; elle voulut une œuvre plus complète, et elle se montra assise devant un chevalet, la tête rieuse tournée vers le spectateur, avec, sur la toile, une esquisse à la craie de la reine Marie-Antoinette. Un peu plus tard, Vivant Denon, un ami rencontré à Venise, voudra graver ce portrait, mais il est diplomate, la Révolution gagne, il a souci de se compromettre, et il remplace sur son cuivre la tête de la reine par celle de Raphaël. Peut-être Mme Vigée ignora-t-elle cette habileté, car elle n'en parle pas. A Rome, d'ailleurs, elle n'avait guère d'instants à perdre ; elle peignait miss Pitt en Hébé, tenant une coupe dans laquelle un aigle venait boire. Et cet aigle posait, il appartenait au cardinal de Bernis; on l'attachait sur un perchoir, d'où à chaque minute il voulait s'élancer sur l'artiste.

A l'étranger, les formules nouvelles de Mme Vigée, ses moyens ingénieux de draperies, ses poses inédites, jusqu'aux à peu près de physionomie, sa facilité à embellir ses modèles, à tourner à la française certains visages, lui groupaient très vite une clientèle. On l'attendait pour l'hiver à Naples, où la reine Caroline, sœur de Marie-Antoinette, l'avait mandée ; on l'eût voulue à Florence; Vienne, pour des raisons de politique sentimentale, la réclamait aussi. Elle fut à Naples. Là-bas c'était une cour amie, une société d'artistes réfugiés, et le rêve caressé depuis longtemps pour elle, la mer, Pompéi, le Vésuve, la vie large, honorée et fêtée. Toutefois ce repos sur lequel elle compte n'existe plus pour elle. A peine arrivée, il lui faut entendre aux exigences; si aimablement qu'on l'accueille, elle ne peut se méprendre sur la nature de l'intérêt qu'on lui porte ; on assiège sa maison, il semblerait qu'en ces époques bouleversées chacun eût comme un besoin de laisser de soi une image. C'est d'abord la reine dont elle fait le portrait, cette reine à la réputation équivoque qu'elle proclame la plus douce et la plus tendre des femmes. Ensuite elle peint le prince royal, la princesse Marie-Thérèse, grosse et insignifiante personne, qui allait devenir impératrice sur le même trône et sous le même nom que sa grand'mère. Puis au hasard des rencontres, dans ce milieu un peu mêlé, elle est présentée au ministre d'Angleterre, lord Hamilton, seigneur étrange, avare, dont la maîtresse, Emma Lyonna, ancien modèle de peintre, ancienne fille d'auberge, est admise chez la reine. Emma Lyonna est alors mistress Hard ; c'est la plus adorable statue plastique dont on ait idée,



Emma Lyonna, plus tard lady Hamilton, en Sibylle
Peinte à Caserte en 1790.

c'est aussi la nature la plus curieusement perverse, sinueuse, habile au point de ne rien nier de ses origines, et de pourtant les imposer, sous le

couvert diplomatique de lord Hamilton. Pour Mme Vigée, cette créature est la rencontre inespérée. L'avoir peinte après Angelica Kauffmann, après l'Anglais Romney, la faire plus belle qu'eux n'avaient su, n'était-ce point une consécration de son talent, et l'assurance de plus de faveur encore? A Caserte, où habite mistress Hard, Mme Vigée arrive toute joyeuse, avec cette superbe inconscience d'artiste qu'on lui voit en toutes circonstances. Là sont installées la duchesse de Fleury, une Française, et la princesse de Monaco; toutes deux assisteront à la séance. Et c'est un concert d'éloges quand pour coiffer son modèle, Mme Vigée lui jette en turban sur la tête un long châle dont un coin retombe en draperie sur une tunique très simple. Mistress Hard aura l'air inspiré, elle regardera le ciel, en Corinne, comme plus tard Mme de Staël, et l'œuvre terminée sera dénommée la *Sibylle*, « sibylle énigmatique et menteuse où sous un regard d'ange se cachera la plus lamentable des âmes ».

Ce portrait, Mme Vigée le dira son chef-d'œuvre, elle le conservera désormais, car lord Hamilton n'a souci de le payer, et s'il l'eût acquis, c'eût été pour le revendre. A travers l'Europe, où elle s'en ira promener sa petite personne sémillante, Mme Vigée emportera la *Sibylle*. Elle l'aura dans ses bagages, roulée comme un colis; aux installations ultérieures, elle la remontera sur châssis et l'exposera aux yeux éblouis des Viennoises ou des Russes. Curieuse destinée que celle de cette toile! A son retour en France, l'artiste ne l'avait point quittée; jusqu'en 1819 ç'avait été pour elle le morceau capital d'atelier que tout peintre offre à ses visiteurs. En cette année, le duc de Berry, l'ayant vue, souhaita d'en faire l'acquisition; il l'obtint. Alors Emma Lyonna, la *Sibylle*, qui, aux environs de 1812, était venue mourir à Calais dans la misère noire, après avoir épousé lord Hamilton, eu Nelson pour amant, et révolutionné Naples, entra dans la galerie de la duchesse de Berry. A la vente de la princesse, la *Sibylle* ne fut point adjugée, elle resta au comte de Chambord comme propriété particulière de son père.

A Naples, tout de suite une grande dame russe avait été séduite par ce portrait. Elle se nommait Catherine Engelhardt et avait épousé le comte Skawronski. Il lui fallut, pour son contentement, la pose identique, et à peu de chose près l'accoutrement de la Sibylle. Sur un sofa, la tête enveloppée d'un turban, la comtesse Skawronska s'abandonne en la contemplation d'un médaillon. L'œuvre fut gravée par Guillaume Morghen, mais cette estampe est si rare, qu'on la peut dire inconnue. L'original aussi eut une destinée parti-



Mad.

Portrait de Catherine Engelhardt, comtesse Skawronska
Peint à Naples en 1790.

culière : de Russie, où il fut quelque temps, il vint à la comtesse Samoïloff qui, dans ces dernières années, l'avait en son château de Groussais, aux environs de Paris.

A Naples encore, Mme Vigée connut Paësiello, le compositeur, et durant cet hiver d'une rigueur exceptionnelle, elle souhaita de conserver ses traits au monde enthousiaste de là-bas. Ce fut une amusante comédie. Dehors il gèle à pierre fendre et le brasero de l'atelier n'empêche guère l'onglée; Mme Vigée a installé Paësiello au piano, et dans le froid celui-ci joue une symphonie qu'il destine à la reine. Souvent il s'arrête, ses yeux pleurent et ses doigts couverts d'engelures se refusent à trottiner sur l'ivoire des touches. Voilà qui explique l'étonnante figure du maestro, son absence de front et ses mains dodues. Et l'on comprend mieux que Mme Vigée ait perdu de son enthousiasme pour ce prétendu paradis terrestre où il neige comme ailleurs, et où sa fille s'enrhume.

Venise l'attire; l'impression que lui en ont donnée ses lectures la sollicite. Elle y arrive pour les fêtes de l'Ascension, dans la grosse chaleur déjà. Mais cette fois, elle ne peindra pas, ce sont des vacances qu'elle cherche. Dans une rencontre elle se heurte à Vivant Denon, petit monsieur très laid et très subtil, qu'on a comparé à Voltaire et qui n'en disconvient pas. Ici la plus curieuse aventure : Denon a une amie, la ravissante Isabella Teotochi Marini. qui devait plus tard épouser le pauvre d'Albrizzi. Mme Vigée s'est juré de ne point toucher à sa palette : mais le moyen en face de cette beauté opulente, brune à ravir, ébouriffée, et dont les lèvres font sur ce teint mat deux énormes groseilles ? Isabella Teotochi est pour les convenances, il faut à Mme Vigée « un ami » afin d'aller au café en compagnie des autres ; alors elle lui cède Denon pour un temps et s'accommode du premier seigneur rencontré. De cette fréquentation un joli portrait sortira, que plus tard Denon gravera à l'eau-forte, mais qui est Dieu sait où à cette heure, si même Dieu sait où repose Isabella Teotochi, la belle brune aux lèvres roses !

Mme Vigée ne dit pas combien son tempérament excitable se fatigue en de telles promenades. De fête en fête, avec du travail le jour durant, la moitié de la nuit au théâtre, écrasée par le climat, elle retourne à Naples, trouvant à chaque tour de roue un sujet de s'émouvoir et de se surmener. Elle revient chez la reine Caroline, en été, pour le temps d'un congé à prendre sans heurter les convenances. Ensuite elle ira à Vienne où on la veut parce qu'elle



L. E. Vigée-Lebrun pinx 1784 — F. Courboin sc.

MARIE GABRIELLE DE SINETY,

DUCHESSE DE GRAMONT CADEROUSSE

Revue de l'Art ancien et moderne. — Imp. Ch. Wittmann

fut de l'intimité de Marie-Antoinette et qu'on espère d'elle mille histoires inédites sur une cause passionnante. Rien n'est désespéré à Paris encore,



Mlle Porporati, fille du graveur, en 1792.

lorsqu'elle regagne Turin, en 1792, et se rencontre une seconde fois avec les Porporati. Le graveur a une ferme dans les champs, un peu perdue, il lui en offre l'asile, et dans le calme de ces intimités, Mme Vigée peint pour son hôte le portrait de Mlle Porporati. Jámais elle n'aura mieux dit la jeunesse,

la candeur jolie, et lorsque, ayant lestement troussé cette esquisse, elle la donnera au père, celui-ci, enthousiasmé, la voudra graver sur l'heure.

Elle était reprise de nostalgie; elle avait rencontré en Italie les deux tantes de la reine, Mesdames Adélaïde et Victoire, si différentes, hélas! de leurs portraits de Nattier, et elle les avait représentées dans leurs atours de voyage, le cœur serré, comme elle faisait de souvenir quelques légers crayons de la reine. Dans un de ces croquis elle montrait Marie-Antoinette au bon temps, en son costume de fermière de Trianon, et Porporati en arrangeait une médiocre estampe, aujourd'hui introuvable.

Henri BOUCHOT.

(*La fin prochainement.*)



LA RELIURE

AU XIXe SIÈCLE[1]

M. Henri Beraldi a pris, parmi nous, une situation unique : il a fait preuve d'originalité et d'indépendance dans le domaine où il est le plus difficile de se montrer original et indépendant — à savoir, la Bibliophilie. Personne n'est mieux rompu à toutes les traditions du livre, de l'estampe, de la reliure ; pas un détail d'histoire et pas une particularité de technique ne lui sont étrangers ; théories et pratiques, ambitions et faiblesses des artistes, humeurs et partis pris des amateurs, n'ont rien qu'il ignore, et son esprit reste aussi libre, aussi prompt aux pénétrations nouvelles que s'il n'avait aucun fardeau d'érudition. Une vertu singulière est en lui, nette et précieuse, qui le

[1] *La reliure française du XIXe siècle*, par Henri Beraldi. 4 vol. in-4°, avec 285 héliogravures. Paris, Conquel, 1896-1897.

dérobe aux préjugés communs — mieux encore, aux vanités du dilettantisme : il aime la vie et ce qui répond à la vie. Autour de lui, a éclaté longtemps le double chœur des exclusifs enthousiasmes pour la production du passé, du mépris et de la colère en face des recherches du présent. Un jour, il s'est dit : « Pourquoi ces admirations sans critique et ces arbitraires dénigrements ? Est-ce que chaque génération qui passe ne travaille pas consciencieusement pour elle-même, au gré de ses besoins, suivant le courant de ses pensées, sous l'empire des influences générales, conformément à l'orientation de son existence ? Est-ce qu'il ne ressort point, par suite, de l'étude de chaque catégorie d'ouvrages, envisagée en son essence et en ses rapports avec tous les caractères sociaux immédiats, quantité d'enseignements ? La meilleure preuve que les hommes ne dégénèrent pas, c'est que, d'une période à l'autre, ils s'attachent à réparer les injustices de leurs devanciers — sans s'apercevoir, du reste, qu'ils en commettent d'inédites, lesquelles ne seront peut-être jamais réparées. Ah ! si l'on pouvait fixer par le menu ce tableau des milieux où l'on produit et de ceux pour qui l'on produit, la belle conscience qu'on prendrait de la direction des forces humaines ! Ce qui rend l'entreprise à peu près impossible à l'endroit des temps écoulés, c'est l'éternelle négligence des plus clairvoyants à s'appliquer à l'analyse de leur propre époque. Trop de choses sont supposées familières à tous, qui ne le sont, hélas ! qu'à quelques-uns, et qui, non enregistrées par l'écriture, seront oubliées demain ! Nous mettons comme un point d'honneur à multiplier nos enquêtes sur ce qu'il nous est presque interdit d'espérer découvrir ; nous dédaignons de réunir pour la postérité les sûrs et significatifs matériaux de l'histoire future. Il n'est que temps, en cette fin d'un siècle longtemps tourmenté de destins contraires, poursuivant, pendant la bataille des faits, la bataille des idées, et, après tout, plein de générosité, de hardiesse et de grandeur, d'écrire, documents en main, la vraie chronique de nos industries et de nos arts. »

S'étant tenu ce langage, M. Beraldi a voulu payer d'exemple. Son grand ouvrage sur les graveurs français avait déjà montré en lui l'homme des longs et minutieux labeurs. Pour nous faire assister au développement de l'art de la reliure en France durant un cycle de cent années, un plan très simple lui est venu en tête : procéder chronologiquement par monographies ; évoquer individuellement les maîtres, les chefs d'école, les saisir dans leur atelier, définir leur intime rêve, les remettre en contact avec les diverses classes

d'amateurs, décrire leurs créations et grouper, ensuite, derrière chacun d'eux, ses élèves. De chapitre en chapitre, la scène changera ; les acteurs se renouvelleront; on verra, dans la perpétuelle abondance des faits, se marquer les



Reliure par Thouvenin (Style Restauration).

coups et les contre-coups, se succéder les essais, se démêler les erreurs et les réussites. L'écrivain est exactement le contraire d'un dogmatiste gourmé. Je me le représente comme un bon prince de Bibliophilie, accueillant ses amis en son cabinet ensoleillé et, libéralement, leur ouvrant son trésor. Son évocatrice causerie fait apparaître les hommes et les choses, les causes et les

effets, les qualités et les défauts, tout l'art particulier, toute la vie spéciale. J'entends le son de sa voix, je devine son geste à travers ses phrases vives, franches, pittoresques, malicieuses à l'occasion, disant toujours ce qu'elles veulent dire. Le ton et la forme sont parfaits à préparer en nous la conviction. Pas une réticence et aucune petitesse. S'il y a, en n'importe quelle tentative, un bon côté, l'attention est vite éveillée sur lui. Et cependant, M. Beraldi n'a rien du flottement des ordinaires éclectismes. Son jugement très ferme s'exerce avec rectitude jusque dans l'ondoyant. Les fantaisies du relieur sont admissibles en la proportion où elles s'accommodent aux lois de la reliure, art décoratif au premier chef et soumis, comme tel, aux rigoureux principes de la logique ornementale.

Il va de soi que le livre, composé de quatre tomes, est, matériellement, fort beau. Papier noble, à la forme, et portant, dans sa pâte, le titre même de l'ouvrage, excellent type de caractères, texte d'absolue correction, mise en pages et imposition sans défaillance, tirage d'irréprochable égalité, magnificence de l'illustration exclusivement documentale et complète : tout va de pair. Je ne saurais trop indiquer combien ces centaines de reliures, reproduites en leurs couleurs, d'un soin infini, d'une perfection soutenue, offrent d'intérêt à tous égards. Le choix en est, par lui-même, de la portée la plus démonstrative. Et quelle curiosité à reconnaître sans cesse, au dos et au plat d'un volume, le reflet précis des idées et des goûts d'une époque, l'exacte physionomie d'une génération ! Impossible, au fait, de ne pas souscrire au premier article du credo bibliophilique de M. Beraldi : « La reliure vraiment désirable sur un livre est celle du temps de l'auteur. »

Au surplus, quels que soient les mérites extérieurs de cette histoire, où s'atteste si nettement la profonde unité de l'art, c'est par le fond qu'elle vaut surtout. Je regrette que les circonstances ne me permettent pas d'entrer en quelques-unes des nombreuses questions qui s'y posent. Tout au moins aurai-je plaisir à noter les étapes de la production, telles que l'historien-critique les relate à bon escient. Sous l'Empire, les Bozérian réagissent contre le *mauvais corps d'ouvrage* et la frivolité du décor de la fin du XVIII[e] siècle; les filets, les fers « à la Bozérian » dominent tout — et c'est, malgré quelque froideur, une estimable reliure d'ensemble. Au cours de la Restauration, on abuse des grecques, des ogives, du gothique-troubadour et de l'emploi des plaques ; mais Thouvenin est une sérieuse, une marquante personnalité.

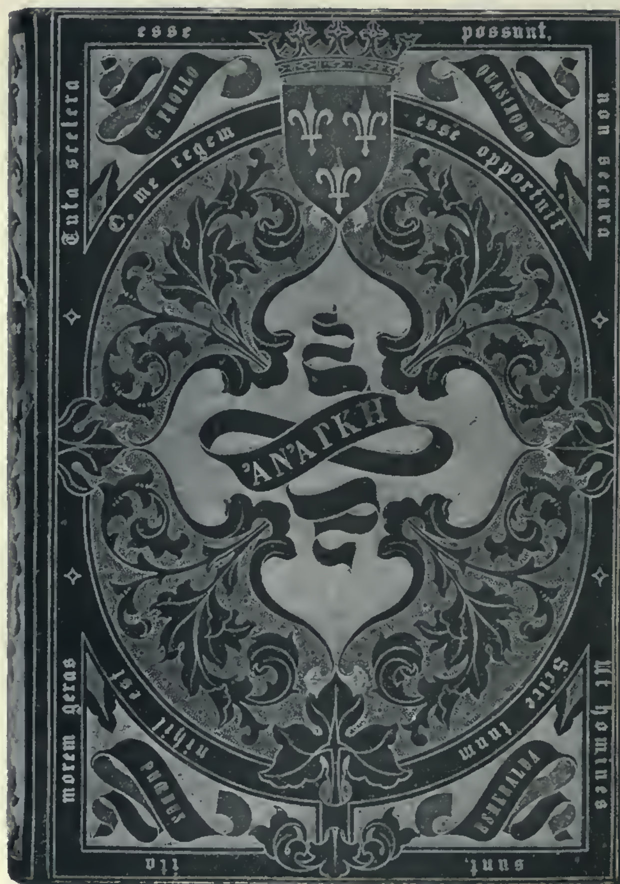
Durant la période de 1830 à 1870, un artiste et une idée s'imposent : j'entends, Bauzonnet et ses filets « multiples et parallèles ». L'artiste est habile et consciencieux ; l'idée est neuve, à tout prendre, et de tant de ressources qu'on



RELIURE DE BAUZONNET. Décor dit « filets XIXe » (1845).

n'y a point renoncé. Après la guerre franco-allemande, une crise étrange se déclare, caractérisée chez les amateurs par l'horreur de toute nouveauté. Quinze années de suite, on ne souffre plus que des copies de reliures anciennes. Défense aux Trautz, aux Niédrée, aux Marius Michel, de rien créer, d'être mieux que des virtuoses. Rossigneux, qui prétend, contre vent et marée, sor-

tir des redites est puni de son audace par le dédain des monomanes de la copie. La recherche de l'original n'est tolérée que dans la reliure industrielle, la reliure à plaque dont il conviendrait de collectionner les meilleurs spécimens. Enfin, depuis 1889, radical changement d'orientation : l'invention seule est en honneur. L'effort d'innovation se porte à la fois vers la composition des thèmes et le renouvellement des procédés. De l'étude de la fleur naturelle et de sa stylisation des combinaisons remarquablement ornementales et souvent très individuelles ont été tirées — notamment par M. Henri Marius Michel. D'aucuns, en des ordonnances décoratives plus ou moins discrètes, font intervenir la figure humaine à l'état de symbole, des animaux, des emblèmes de tout genre. Plusieurs prétendent orner le plat d'une couverture de véritables tableaux tantôt archaïsés, tantôt fantastiques, tantôt d'un modernisme quintessencié. Les relieurs de Nancy, M. Wiener et M. Camille Martin à leur tête, ont imaginé des fantaisies parfois outrancières, pareilles à des enluminures d'affiches. D'une part, il y a influence des méthodes d'analyse florale, si justement préconisées aujourd'hui parmi les décorateurs ; il y a, de l'autre, action visible des modes de peinture excentriques se mouvant entre le botticellisme à l'anglaise et



Reliure de Capé pour « Notre-Dame de Paris »
Décor de Rossigneux (1845).



RELIURE DE CUZIN
pour l'ombrelle et l'éventail d'O. Uzanne

Imp Massar

l'impressionnisme. Pour traduire ces visions ou ces caprices, on dispose de quantité de façons : mosaïque de cuir, cuir ciselé, cuir incisé, cuir modelé, cuir repoussé, voire brûlé au thermocautère. A se rappeler les principales œuvres de reliure exposées, en ces sept ou huit dernières années, on se rend compte d'une poussée de conceptions et de tendances un peu mêlées, mais très actives, d'un bouillonnement, en un mot, d'où sortent de transitoires singularités et d'authentiques chefs-d'œuvre. Au résumé, le talent abonde et l'intelligence travaille. Les genres secondaires eux-mêmes, la demi-reliure, la reliure industrielle, le simple cartonnage bénéficient du mouvement. M. Beraldi nous en fournit des preuves sans réplique.



Reliure de Gruel pour la « Vie de César »
(Second Empire).

De notre état actuel, à la fois anarchique et fécond, diverses aspirations se dégagent. On rêve, par exemple, de reliures intellectuellement adaptées au caractère de chaque livre, et, s'il est périlleux d'exagérer un tel souci, dont l'abus mène à l'équivoque, nous ne pouvons méconnaître qu'il ouvre, en bien des cas, des points de vue intéressants. En outre, les amateurs, épris désormais d'effets neufs, incitent les artistes à la création au lieu de les asservir au pastiche. Même, ils ont pris le louable parti de ne pas laisser à leurs héritiers le soin de faire habiller luxueusement les romans, les poèmes et les beaux écrits de notre littérature vivante. Assurément, les éléments d'un style

particulier à notre époque s'affirment dans les essais, parfois hasardeux encore, tentés à leur intention, et je crois fort que l'avenir s'apercevra que ces éléments définissent un style tout entier. A l'endroit de la flore ornementale, le résultat est, pour nous-mêmes, très sensible. Je n'empêche personne, après cela, de s'humilier au souvenir de nos pères, plus grands ou plus heureux que nous. M'est avis, pourtant, que nous valons nos devanciers à nombre d'égards, et que, sous quelques rapports, nous avons sur eux l'avantage.

Et, pour donner à ces brèves notes une conclusion plus spéciale, je formulerai le vœu que les autres industries d'art du xixe siècle rencontrent des historiens de la sagacité et de l'ouverture d'esprit de M. Henri Beraldi. Le jour où nous aurons la confession de chacune d'elles comme nous avons à présent celle de la reliure, le chaos sera bien près de se débrouiller dans la pensée française.

L. DE FOURCAUD.





DEUX PORTRAITS

DU MARÉCHAL TRIVULCE[1]

Même quand il s'agit d'un homme de l'envergure de Léonard de Vinci, on peut avancer qu'un artiste qu'on charge d'élever un monument dont des analogues ont été exécutés antérieurement, sera influencé plus ou moins par les œuvres de ses devanciers ; peut-être, après de longues études, cherchera-t-il à faire quelque chose d'absolument original, si le programme s'y prête du moins; mais il commencera par examiner les œuvres existantes, créées dans la même donnée. Les nombreux dessins, les multiples études de Léonard pour le monument de Francesco Sforza, nous montrent toutes les hésitations de l'artiste pour choisir une formule, le soin qu'il a pris de copier, de croquer pour ainsi dire toutes les statues équestres de l'antiquité ou de la Renaissance qu'il pouvait connaître. En semblable occurrence, il était moins libre que son illustre devancier Donatello, que son maître et

[1] Fin. Voir la *Revue* du 10 décembre, t. II, p. 421.

son contemporain Verrocchio. Tous deux avaient eu sous les yeux les mêmes modèles antiques : le Marc-Aurèle de Rome, les chevaux de la basilique de Saint-Marc, peut-être le *Regisole* de Pavie. Tout en tenant compte des statues antiques, Léonard devait aussi se préoccuper du Gattamelata de Padoue, du Colleone de Venise, alors en cours d'exécution, pour ne citer que les grandes figures équestres de la Renaissance qui nous sont connues par des originaux. C'est probablement cette difficulté à se prononcer entre l'imitation pure et simple de l'antique et l'antique modernisé, qui le poussa à chercher sa voie ailleurs, à substituer au cavalier monté sur un cheval au pas ou à l'amble, un cavalier monté sur un cheval cabré inspiré par les colosses de Monte-Cavallo. Pour quelle formule se décida-t-il en dernier ressort, c'est un point sur lequel on me permettra de me taire, car le procès ne me paraît pas entièrement jugé[1]. Mais s'il est un monument contemporain qui paraît avoir surtout attiré son attention, c'est le monument de Colleone, par Verrocchio[2], qu'il put voir dans l'atelier du maître, inachevé sans doute, mais déjà assez avancé pour que l'ordonnance générale en fût d'ores et déjà arrêtée. Or, on se rappelle que Léonard travailla quinze ou seize ans au monument de Francesco Sforza, toujours cherchant et tâtonnant[3]. C'est une simple question de date, et dès lors on peut considérer que le monument créé par Verrocchio fut un facteur important dans le plan auquel s'arrêta Léonard. Dans nombre de dessins pour le monument de Francesco Sforza on retrouve une donnée analogue au monument de Colleone[4] : une figure équestre dressée sur un socle très élevé, accompagné de colonnes. Dans le projet de Léonard, ce socle devient un édicule, mais le galbe reste le même. Si on prend la peine de se reporter au devis du tombeau de Trivulce analysé plus haut, on peut voir à quel degré les silhouettes des deux monuments auraient présenté des points de ressemblance.

[1] Il est possible que Léonard lui-même ou quelqu'un de son atelier ait exécuté un petit modèle en bronze du cavalier sur un cheval cabré que nous montrent tant de dessins du maître. L'an dernier. se trouvait dans le commerce, à Paris, un bronze, tout à fait charmant, rappelant parfaitement ces esquisses par le mouvement et l'allure du cheval. Ce bronze est maintenant en Angleterre.

[2] Bartolommeo Colleone mourut en 1476, et dès 1479 la république de Venise chargea Verrocchio de lui élever un monument. Mais l'artiste ne paraît l'avoir exécuté qu'après 1483. Verrocchio mourut en 1488 le laissant inachevé et Leopardi reçut mission de le terminer en 1490. La statue, telle qu'on la voit aujourd'hui à Venise, près de San Zanipolo, fut mise en place en 1496.

[3] « A di 23 d'aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo », nous dit Léonard (Richter, *ouvr. cité*, t. II, p. 14, n° 720).

[4] Voyez notamment les planches LXV, LXVI, LXVIII et LXXIV de Richter.

Si, d'autre part, nous examinons le bronze de la collection Thiers, nous y trouvons une influence directe de Verrocchio. Le cavalier armé, mais tète nue, est dressé tout droit sur ses étriers, le regard tourné vers la gauche, avec une expression dédaigneuse ; le mouvement du bras gauche qui tient les rênes est le même que dans la statue de Venise ; la main droite s'appuie sur le bâton de commandement dont l'extrémité pose sur la cuisse droite, ce qui constitue la différence la plus sensible avec la figure de Colleone dont le bras droit est au contraire abaissé. Mais où la ressemblance devient encore plus frappante, c'est dans le mouvement imprimé au torse qui suit le mouvement de la tête et aussi peut-être le mouvement du cheval, si ce cheval, comme la chose est vraisemblable, marchait à l'amble et non au pas[1].

De quelque côté qu'on examine cette figure, il est évident que le groupe de Venise l'a inspirée, et qu'en créant un monument pour Trivulce, Léonard s'est souvenu de son ancien maître, si l'on admet, ce qui est vraisemblable, que le bronze du Louvre a pour point de départ des études dessinées ou même modelées par Léonard. Il ne manquera certainement point de personnes pour crier, en face de ce rapprochement, en quelque sorte forcé, à la profanation. Comment Léonard, le plus grand et de beaucoup des artistes de la Renaissance italienne, a-t-il pu en quelque sorte faire un plagiat ? J'entends d'ici le concert qui va s'élever. La justification de l'opinion que j'émets se trouve dans les dessins de Léonard lui-même qui n'a point dédaigné les enseignements de son maître, qui a dessiné la statue créée par lui et en quelque sorte rendu justice à la plus belle figure équestre de la Renaissance que nous possédions. Au surplus, peut-être pourrait-on voir dans cette similitude entre le cavalier de Verrocchio et la figure du maréchal une trace d'une volonté exprimée par Trivulce lui-même : Trivulce qui, comme tous ses contemporains, avait dû être émerveillé du monument grandiose élevé à Bartolommeo Colleone, avait toutes sortes de raisons pour s'y intéresser particulièrement et pour en souhaiter un semblable ou à peu près semblable pour lui-même ; sa première femme n'était-elle pas une parente du célèbre *condottiere* ? Le maréchal avait épousé, en 1467, Margherita di Nicolino Colleone († 1483) et il faisait donc en

[1] Les deux allures ont été successivement étudiées par Léonard. Le cheval représenté sur la planche LXXVI de Richter est au pas ; mais au tome II, p. 24, on trouve une charmante esquisse d'un cheval à l'amble, allure que Verrocchio a eu bien soin de donner au cheval de Colleone. C'est du reste l'allure de presque toutes les figures équestres de la Renaissance.

quelque sorte partie de la famille. Raison de plus pour que le monument de la place San Zanipolo l'eût frappé et intéressé[1].

En résumé, je crois que pour le monument commandé par le maréchal Trivulce, Léonard de Vinci s'était inspiré du monument de Bartolommeo Colleone, dû à Verrocchio, et de ses projets personnels pour le monument de Francesco Sforza; que dans le bronze qui fait partie de la collection Thiers, au Louvre, nous avons la réalisation d'une partie du projet tel que Léonard l'aurait exécuté en grand. Quant à savoir exactement de qui est ce bronze, je n'ose me prononcer, parce qu'il est des noms qu'on hésite toujours à imposer à une œuvre d'art. Mais on peut être certain que le monument a été fait dans l'atelier du maître, que sa main peut-être y a fait des retouches. Mes conclusions sont modestes; mais ce que je viens de dire à propos de l'origine d'un morceau qui présente un intérêt exceptionnel, justifie, je crois, la trop longue dissertation dont je l'ai accompagné. Rien de ce qui reflète à un degré quelconque le génie du grand artiste florentin n'est indigne d'un historien de l'art.

J'avais l'intention de borner là mes recherches sur l'iconographie du maréchal Trivulce, quand le hasard de mes visites dans les collections parisiennes m'a fait connaître deux autres portraits du même personnage, deux bustes en bronze, dont l'un appartient à Mme Edouard André, l'autre à M. Goldschmidt. Tous deux sont semblables, sauf quant à la draperie; le buste de la collection Goldschmidt a été augmenté dans le courant du XVIe siècle d'une sorte de manteau en marbre qui l'alourdit singulièrement. Ces deux œuvres sont aussi bonnes l'une que l'autre, parfaitement anciennes et recouvertes d'une belle patine noire; je crois qu'il serait fort difficile de décider quelle est l'épreuve originale, et, pour ma part, j'imagine que ce sont des exemplaires d'un buste qui a dû être fondu à un assez grand nombre d'épreuves au moment où le maréchal était dans tout l'éclat de sa renommée, c'est-à-dire à la fin du XVe ou dans les toutes premières années du XVIe siècle, à l'époque même ou très proche de l'époque où l'orfèvre Caradosso, oubliant lui aussi ce qu'il devait aux Sforza, immortalisait les traits du vainqueur sur cette admirable médaille rectangulaire que tous les amateurs connaissent[2].

[1] Sur la statue de Colleone, voyez l'article d'E. Müntz, *Notes sur Verrocchio*, dans l'*Art*, t. XLI (1886), p. 94 et suiv.

[2] Armand, *Médailleurs italiens*, I, p. 110, n°s 11 et 12. — *Trésor de numismatique, médailles italiennes*, t. I, pl. XL, n° 3.

Quand on compare le profil que nous offrent ces médailles au profil du buste, on ne peut pas ne pas être frappé de la ressemblance absolue qui existe entre ces œuvres. Je dirai même plus : ce portrait, d'un faire très large,



LE MARÉCHAL TRIVULCE

Buste en bronze. Fin du XVe siècle ou commencement du XVIe (Collection de M. Goldschmidt).

d'une construction savante, indique un artiste de premier ordre, en même temps que certaines particularités de technique font penser au travail d'un orfèvre sculpteur. Je ne veux point, en l'absence de documents, me prononcer ; mais cependant, pour qui se rappelle les figures sculptées par Caradosso à San Satiro, à Milan, une attribution au célèbre orfèvre ne semblerait peut-être pas trop hardie. Dans ces sculptures de San Satiro, je songe surtout, en faisant ce rapprochement avec le portrait du maréchal Trivulce, à ces bustes d'hommes qui décorent la frise de la sacristie, charmante construction, fruit

de la collaboration de Bramante et de Caradosso. Le type de ces bustes, de style antique au point de vue de la formule, est très personnel par l'exécution et très particulier à Caradosso, moins connu par ses sculptures monumentales que par ses œuvres d'orfèvrerie, dont quelques plaquettes de bronze nous ont conservé le souvenir. Tous ces personnages aux traits accentués, aux fortes mâchoires, sont la preuve que l'artiste, loin de copier servilement des modèles antiques, tout à fait suffisants à la rigueur pour une semblable ornementation, avait fait en quelque sorte une étude sérieuse de l'anatomie; il s'était créé un idéal de physionomie dont il me semble retrouver la trace même en un portrait exécuté d'après nature, tel que celui de Trivulce. Cette manière de construire une figure, on la retrouve du reste dans une autre œuvre de Caradosso, un *Saint Sébastien*, au musée Brera, à Milan. On peut donc supposer, sans trop d'invraisemblance, qu'un artiste aussi attaché à une formule qu'il avait créée pour son usage n'a pu s'empêcher, même en un portrait, de laisser percer quelques-uns des procédés habituels qui constituaient son style. Et ces procédés il me semble les retrouver dans le buste de Trivulce. Dans tous les cas, cette œuvre magistrale est d'un maître du nord de l'Italie de la fin du xve siècle; et pour des œuvres de cette valeur et de ce faire, à ce moment, on n'a pas beaucoup de choix entre les noms. Mais je n'insiste pas. Il me suffira d'avoir définitivement augmenté l'iconographie du maréchal Trivulce de deux portraits intéressants à des titres divers[1].

Enfin, je suis heureux d'avoir eu l'occasion de signaler la présence dans la collection Thiers, d'un monument vraiment intéressant; non pas que ce soit le seul dans le don fait au Louvre, mais les bonnes choses disparaissent si bien au milieu des œuvres médiocres ou inutiles, qu'on ne parle guère plus sans sourire de ce cabinet. Il vaut mieux que sa réputation; et, si la chose était à refaire aujourd'hui, il faudrait encore l'accepter pour le Louvre, à la réserve de copies et de bijoux sans intérêt pour un grand musée. En matière de dons, on ne saurait jamais être trop large; qui sait si ce qui nous

[1] A ces portraits il faudrait encore ajouter une peinture de Léonard que mentionne Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, etc., liv. VII, ch. xxv, édition de Milan. 1585, p. 635), peinture qu'on aura peut-être le bonheur de retrouver un jour. Voici ce passage de Lomazzo intéressant à rapprocher des monuments que nous possédons : « Giacomo magno Triulzi Milanese fù piccolo di corpo, ma ben fatto, era di fronte spatiosa, di naso rilevato, con alquanto di zazzara, andava raso, come si vede in una medaglia di mano di Caradosso Foppa, e in un suo ritratto dipinto da Leonardo, e fù nell' armi di singolar valore. »

paraît aujourd'hui dénué de mérite artistique ne fera pas l'admiration du siècle prochain? La mode a de ces surprises.



LE MARÉCHAL TRIVULCE

Buste en bronze. Fin du xve siècle ou commencement du xvie (Collection de M. Goldschmidt).

Si le souvenir de Léonard de Vinci peut s'attacher à l'une des œuvres que je viens de décrire, toutes deux évoquent la mémoire d'un temps qui fut brillant entre tous dans l'histoire de notre pays. Cette époque eut son lendemain,

moins agréable sans doute, au point de vue politique; mais que de conséquences n'eut-elle pas pour l'art? et, au risque d'être traité de latin, ce qui pour moi ne constitue pas une injure, j'avoue que je ne puis songer sans émotion à l'âge où un roi de France appelait à son foyer un artiste comme Léonard; quelque effort que je fasse, je ne puis déplorer une série d'événements artistiques que nos prédécesseurs, qui ne s'occupaient pas comme nous des menus détails et des petits côtés de l'histoire, mais voyaient les choses de haut et au demeurant étaient gens de bon sens, ont dénommée la « Renaissance française ». Quoi qu'on dise, je ne puis croire que ce fut une déchéance et une abdication pour notre art national que de renouer, grâce à l'intermédiaire de l'Italie, tout en gardant sur bien des points son caractère personnel, des relations étroites avec cette antiquité classique qui représente encore la plus belle partie du patrimoine de l'esprit humain.

Émile MOLINIER



BIBLIOGRAPHIE

Léonard Limosin peintre de portraits, par MM. Bourdery et E. Luchenaud; librairie May, in-8°.

Tout le monde connaît Limosin ; bien des collections possèdent ou croient posséder de ses œuvres, aujourd'hui plus recherchées que ne sont les perles. Mais à part certains travaux épars dans des recueils spéciaux, on ne savait rien de bien définitif ni sur le personnage ni sur ses travaux. MM. Bourdery et Luchenaud publient le catalogue de 131 portraits du maître, sans se contenter d'une nomenclature toute sèche, mais en écrivant pour ainsi dire la chronique de chacun d'eux.

Vingt-cinq reproductions de portraits célèbres sont jointes au texte, et les auteurs les ont choisies dans les musées et les collections particulières. Nous citerons entre autres, la Catherine de Médicis de M. de Rothschild, déjà publiée par Edouard Lièvre ; le connétable de Bourbon, à Mme la comtesse de Paris, etc., etc. On eût souhaité que les auteurs rapprochassent ces œuvres des crayons de la Bibliothèque Nationale et de ceux de Chantilly, ils fussent arrivés à des conclusions souvent très différentes. D'abord, pour Catherine de Médicis, il est invraisemblable que son portrait appartenant à M. de Rothschild ait pu être peint en 1568 : elle ne se fût point reconnue ; elle était en 1568 tout de noir habillée, et d'ailleurs le crayon original ayant servi à l'œuvre est de 1549. Je dis ceci en passant, mais ces querelles de détail n'empêchent le livre sur Limosin d'être une œuvre fort soignée, et destinée à rendre de réels services. V. D.

Inventaire général des richesses d'art de la France. *Archives du Musée des Monuments français*. Troisième partie : Inventaires, correspondances, pièces administratives (*suite et fin*). Paris, Plon, 1897, in-8°.

Ce volume contient l'avertissement rédigé par M. Jules Guiffrey, et la table générale des matières. Il clôt la série des Archives des monuments français.

Dans son introduction, M. Jules Guiffrey expose succinctement l'histoire de la publication, il en établit les priorités, et reporte aux collaborateurs de la première heure l'honneur de la tentative ainsi que de la réussite de l'œuvre. Tout en faisant quelques réserves sur la publication des Archives des monuments français, dont avait été chargé M. Albert Lenoir fils, en constatant un manque de méthode et plusieurs lacunes regrettables, il rend hommage à la conscience de l'éditeur. Sans doute il eût été préférable de publier à leur place certains documents ajoutés tardivement et qui ont surchargé outre mesure — et hors de propos — certaines parties de l'ouvrage, mais tel qu'il est ce livre montre l'extraordinaire perspicacité et la ténacité d'Alexandre Lenoir père, qui tout seul, ayant à lutter contre tant de mauvais vouloir et d'indifférence, sauva du désastre des trésors incalculables, leur établit un état civil, leur donna un local, et forma ainsi le noyau de collections sans rivales. M. Jules Guiffrey

est d'autant mieux autorisé à juger le résultat obtenu, qu'il fut un des membres les plus actifs et les plus éclairés de la commission de l'Inventaire des richesses d'art, dès sa création, qu'il assista en témoin actif et compétent à tous ses travaux, et qu'il a surveillé la publication des documents avec l'autorité de son grand savoir en même temps que de son amour pour tout ce qui touche aux origines et au développement de notre art national. P. C. O.

Emil Jacobsen. **La Reggia Pinacoteca di Torino**. Extrait de l'*Archivio Storico dell' arte*, 1897. — M. Jacobsen étudie salle par salle la Pinacothèque de Turin, et sans s'étendre longuement sur la critique des œuvres, il note chacune d'elles, explique en quelques mots leur valeur, nomme enfin le peintre dans la forme que nous voudrions voir admettre chez nous pour les musées de province. Cette Pinacothèque de Turin ne renferme guère d'œuvres maîtresses; pourtant elle contient d'assez beaux tableaux de l'école piémontaise des xve et xvie siècles, tableaux de Macrino d'Alba, de Defendente di Ferrari, de Gaudenzo, etc. Les autres écoles d'Italie sont médiocrement représentées, encore que, opposées à l'école piémontaise, elles soutiennent sans peine la comparaison. Citons *Tobie et l'Ange* de Pollajuolo, une *Descente de Croix* de Francesco Francia, une *Madone* de Jean Bellin. Quant à l'Allemagne, aux Flandres, sauf un *Pâturage* de Paul Potter, puis un triptyque, et les portraits des *Enfants de Charles Ier* par Van Dyck, rien ne mérite d'être cité à part. L'école française ne paraît guère non plus avoir fourni à la Pinacothèque. Sauf un tableau de Van Schuppen représentant le prince Eugène à cheval dans son costume de combat, le reste n'est que d'attributions plus ou moins hasardées. Il y a un Poussin, un Claude Lorrain, un Sébastien Bourdon. Quant au portrait de Louis XV attribué à Van Loo, c'est une de ces copies envoyées par le roi aux différentes cours. Le portrait d'un cardinal de Senancourt, attribué à Holbein, nous paraît simplement être celui du cardinal de Lenoncourt, de l'école des Clouet, si souvent retrouvé dans les crayons du xvie siècle.

P. C. O

Traité élémentaire d'architecture comprenant l'étude complète des cinq ordres, le tracé des ombres et les premiers principes de construction. Ouvrage divisé en soixante-seize planches, par Pierre Esquié, architecte du Gouvernement, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Paris, Schmid, 1897.

Ce titre si complet nous dispense de présenter le volume à nos lecteurs autrement que pour en louer les admirables planches. Le texte n'est qu'explicatif; tout s'offre aux yeux dans un album fort ingénieusement gradué, portant parallèle d'ordres, tracé des moulures. L'ordre toscan, l'ordre dorique, l'ionique, le corinthien sont successivement étudiés dans leurs aspects généraux ou leurs détails. C'est surtout dans le tracé des ombres que la maîtrise singulière de M. Esquié se donne carrière ; l'artiste a d'ailleurs été merveilleusement interprété par son graveur sur pierre : il est difficile de représenter plus finement que ne sait faire M. Strasmann une ligne graphique à peu près impalpable. Cet album indispensable aux élèves rendra également service aux maîtres. G. D.

PROPOS DE BIBLIOPHILE

LIVRES ILLUSTRÉS RÉCENTS[1]. — LES AFFICHES



De Villon à Goudeau point besoin de transition. Curieuse figure, Goudeau ! humoriste, ironiste, poète à l'idée imprévue, singulière, parfois gaie, souvent triste, originale toujours ; chez qui l'ultra-modernisme de la surface recouvre un fond de pur latin, de même que sous son exubérance méridionale on le trouve pur parisien, rendant avec une verve singulière le côté agité, fiévreux, « vie factice, » de Paris, la *parisianite* aiguë. Ses vers apportent avec eux, dit Coppée, une bouffée des parfums de la grande Ville. En voici un choix : *Poèmes parisiens*, tirés à cent trente-huit exemplaires par les soins d'un bibliophile. A ces poèmes si particuliers il fallait une illustration inusitée jusqu'ici en matière de poésie : illustration faite de becs de gaz, de huit-ressorts et de tramways, de passants et de passantes, de bateaux-mouches, de stations de fiacres, de paysages pris sur les toits, de gares de l'Ouest, de restaurants, de bicyclettes, d'automobiles ; le tout en croquis saisis sur le vif, dessinés par Charles Jouas, qui se révèle ici illustrateur très piquant dans l'observation d'après nature, et dont le coup de crayon est essentiellement apte à être traduit sur bois. Ses cent cinquante dessins ont tous été nerveusement gravés par Paillard, dans la vraie formule : blanc et noir [1].



Le bois ! le vrai bois ! c'est le cri général. Le bois est de mode, tellement que, dans son roman de *Paris*, Zola vient d'introduire un graveur sur bois. A quand, au théâtre du Gymnase, le « jeune premier » graveur sur bois, comme jadis ingénieur ou colonel ?

Las des teintes sans caractère, et de l'opprobre de la surcoupe, écœurés des besognes inintelligentes auxquelles ils furent trop longtemps condamnés par trop d'éditeurs, ce sont les graveurs sur bois eux-mêmes qui se révoltent ; nouveaux Polyeuctes, ils n'adorent qu'un seul



bois, le « vrai » ; sus aux faux bois ! Ce sont même des Polyeuctes syndiqués. La « corporation des graveurs sur bois » voulut montrer ce qu'on pouvait obtenir de la véritable et belle technique : elle s'arrêta à l'idée de publier, pendant un

[1] Second article ; voir la *Revue* du 10 novembre, p. 467.

[1] Les bois qui accompagnent le présent article sont empruntés aux *Poèmes parisiens*.

an seulement, une revue mensuelle ; ou plutôt une sorte de spécimen temporaire



prouvant ce que pourrait être une revue d'art entièrement illustrée par le bois, à l'exclusion des procédés industriels. Beltrand en combina la maquette avec Bourge, le remarquable prote de Chamerot. Restait à trouver des fonds : un jeune libraire, enthousiasmé, Floury, risqua les soixante-dix mille francs et l'*Image* put paraître.

Si vous aimez le bois, parcourez ce recueil. Peut-être jugerez-vous gênantes certaines couvertures de livraisons, d'un goût peu français et en contradiction absolue avec l'art du livre qu'elles renferment, — superflus, certains bois hors texte qui cherchent encore à être « une estampe », à concurrencer la taille-douce (ici, les graveurs insurgés se sont laissés aller à pencher précisément du côté où ils ne voulaient pas tomber), — nuisibles, quelques concessions faites au dessin du genre faux-naïf, ou au bois faux-primitif qui croit avoir tout dit quand il s'est intitulé bois « au canif » et qui n'est d'ailleurs que l'extrême réaction amenée par le dégoût du bois « à l'aiguille ». Mais, ceci dit, les cinq cents illustrations dans le texte de l'*Image* sont un répertoire précieux des moyens de la gravure sur bois actuelle. Telles doubles pages semées de reproductions d'études prises dans les cartons de Ribot, de Jongkindt, de Millet, de Bracquemond, de Chéret, sont admirables d'aspect typographique ; tels bois originaux de Lepère sont extraordinaires de couleur, dans leur intensité de noir et blanc, dans la maestria de la taille ; le plaisir est surtout de rencontrer le bois à sa place, c'est-à-dire, dans tous les coins, en pluie : ici un Vierge, un Paul Renouard, là un Jeanniot ou un Prouvé, un portrait d'actrice ou un modèle de modes; des bois partout, jusque dans le petit texte à deux colonnes (ce ne sont pas les moins amusants). Et, ceci est curieux, l'ensemble a une couleur nouvelle, *sui generis*,



qui n'est ni la couleur du bois de 1830, du bois de Porret, ni la couleur du bois de Lavoignat, ni la couleur du bois de Doré, mais une couleur particulière, vigoureuse, qui est d'aujourd'hui : il

semble que tous les graveurs l'aient respirée dans l'air ambiant; et, en dehors des graveurs connus depuis longtemps, ils sont cent nouveaux dont l'*Image* vient nous révéler les noms; cent mains de premier ordre : quelle ressource !





⁂

Les publications sur les affiches illustrées se multiplient, en raison directe de la multiplication des affiches elles-mêmes. C'est très normal, et c'est très juste : il est indispensable que l'on puisse conserver la trace de cette extraordinaire production de l'affiche qui nous a si puissamment amusés depuis vingt ans. L'affiche a su résoudre, pour ce qui la concerne, ce grand problème qui a préoccupé la fin du XIXe siècle : le dégagement d'un art nouveau. L'affiche, ayant eu la fortune de trouver un homme, a été nouvelle, a été « XIXe siècle » naturellement et sans effort, d'un nouveau absolument tranché.



Or ce n'est pas par les pièces originales que l'on gardera la trace de cette admirable floraison de l'affiche, qui est, on ne le remarque pas assez, *la continuation de la floraison de la lithographie, sous une forme imprévue et éclatante.* Les affiches, éphémères par essence, sont en outre la matière collectionnable la plus encombrante, la moins maniable et la plus friable. Ce qui survivra, ce sont les reproductions réduites à un format de bibliothèque, et susceptibles ainsi d'être maniées et regardées facilement, et conservées indéfiniment.



En 1886 (deux ans après un article d'avant-garde paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*), le libraire Launette publiait le premier volume des *Affiches illustrées*, texte d'Ernest Maindron, et nombreuses reproductions, dont celles des plus belles affiches de la première manière et des vingt premières années de Chéret, en chromolithographies réduites par lui-même.

Puis il fallut laisser passer dix ans pour donner à des éléments nouveaux le temps de se produire. En 1896, Boudet, le successeur de Launette, nous donnait le second volume des *Affiches illustrées*, texte également de Maindron, et appuyé de ce luxe inouï de documentation que permettent aujourd'hui les procédés. Le *clou* du livre était la reproduction des grands Chéret seconde manière.

— Permettez, dira-t-on : ce n'est point là du livre illustré proprement dit, mais du livre de reproduction et de document.

— Oui, cela est vrai pour le moment

présent, où les originaux sont encore sous nos yeux ou dans notre mémoire. Mais bientôt, après l'anéantissement ou



l'extrême raréfaction de ces pièces originales, les deux volumes de Maindron seront tout ce qui nous restera des affiches célèbres.

Alors on les considérera comme des livres illustrés par Chéret, et on les tiendra pour deux des plus admirables volumes qu'ait donnés cet art, si vivace et si permanent en France, de l'illustration. Ah ! les sémillants articles qu'écriront là-dessus quelques Goncourt de 1950 ou quelque Huysmans de l'an 2000 !

Détail peu connu : nous avons failli, certain jour, avoir une vraie illustration de Chéret. Un bibliophile que nous pourrions nommer avait combiné avec lui la publication d'une série de « tableaux de Paris » que Chéret voulait intituler *Acteurs et Spectateurs*. Et en effet, la vie de Paris n'est-elle pas un spectacle permanent dont nous sommes tous et à chaque minute un des deux facteurs : acteurs, spectateurs ? Vous sentez les jolis développements à tirer de là. Mais Chéret fut distrait par la multiplication de ses affiches, par ses pastels, puis par cette grande fresque décorative pour la salle de billard du baron Vitta, à Evian ; — un véritable enchantement de couleurs tendres, un véritable prisme que cette exquise décoration, soit dit par parenthèse ! Heureuse la revue qui nous en donnera une reproduction !

Des deux volumes de Launette et Boudet rapprochons la très belle publication de Chaix : *les Maîtres de l'affiche*, trois grands albums de quarante-huit planches chacun, 1896-98 : là tient le suc de la production du monde entier.



Car le monde entier, à la suite de la France, s'est mis à l'affiche illustrée, tout comme à sa suite, il y a trente ans, il se mit à l'eau-forte.



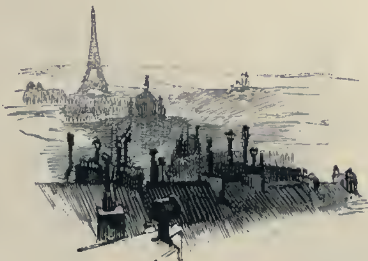
Cette année, Boudet publie un troisième volume, consacré aux *Affiches étrangères*. Par rapport aux deux premiers, c'est à la

fois un complément et un contraste. Certes, dans les affiches étrangères, il en est de remarquables, de bien conçues, d'attirantes et bien lisibles, de caractéristiques, d'étranges, de singulières, et sans être des collectionneurs spéciaux, des *affichionados*, comme on les a appelés, les bibliophiles d'aujourd'hui connaissent les affiches belges de Donnay, Van Rysselberghe, Berchmans, Evenepoel, Rassenfosse, Privat-Livemont, etc. (il va même paraître un livre sur l'*Affiche belge*, chez un éditeur toulousain) ; les affiches anglaises de Dudley-Hardy, qui ressemblent à des Van Beers, de Greiffenhagen, Beardsley, Raven Hill, Phil May, Nicholson et Pryde (sous le nom de Beggarstaff frères), etc., souvent savoureuses par l'humour ; les affiches américaines, amusantes, comme celles de Penfield, ou déconcertantes, comme celles de Rhead ou de Bradley ; l'affiche italienne d'Edel pour le ballet de *Sport;* celle-ci, comme certaines affiches belges, est vivante, gaie, de compréhension aisée, et faite pour plaire à des Français. Mais, dans l'ensemble, l'affiche étrangère, pour des yeux français, manque de piquant, d'entrain, de jet ; elle tourne



trop souvent au laborieux et au triste. Voulez-vous savoir la raison ? Cherchez la femme. C'est la femme, la Française, la Parisienne, qui a été le triomphe de Chéret et de l'affiche française. Sauf exceptions, la femme que nous montre le volume des *Affiches étrangères* est conventionnelle, morne, stylisée (!), et en bois.

Ce qui est curieux, et pas très éton-



nant, c'est que cette manière étrangère, facile à saisir et à pasticher, et qui dispense un Français d'aborder la grande difficulté, retentit sur nombre de nos dessinateurs. Dans l'art décoratif, actuellement, c'est une lutte aussi acharnée que jadis le combat des Trente : Français purs contre Anglaisés.

A ce point de vue il faut voir l'instructive publication faite par le journal *l'Eclair* des principales maquettes envoyées au concours pour son affiche. Vous vous souvenez du succès de ce concours, entouré de toutes les garanties et même de l'apparat désirables : cinq cents projets ; exposition inaugurée par le ministre de l'Instruction publique, et jugée par un grand jury comprenant (ô puissance fusionnante de l'affiche !) : Chéret, Cormon, Forain, Grasset, Albert Guillaume, Luc-Olivier Merson, Mucha, Puvis de Chavannes, Willette, etc.

Nous, pauvres bibliophiles, pour juger une affiche, nous ne disposons pas de tels moyens et ne saurions mobiliser un tel jury. Mais nous en avons un tout de même, très restreint, fort original, et — qui sait ? — peut-être plus sûr, parce qu'étant d'une voix unique, il n'a pas à concéder ou à transiger. Ce jury, c'est l'ombre de feu Roqueplan. Oui ! de ce Nestor Roqueplan qui inventa la *parisine*, l'essence concentrée, l'alcaloïde du parisianisme.

Et l'ombre de Roqueplan, qui fréquente volontiers chez Sagot, rue de Châteaudun, où on la rencontre faisant pivoter le support aux affiches de grand format, mesure le mérite d'une affiche proportionnellement à la dose de parisine qu'elle contient. C'est ainsi que pour elle Chéret est de la parisine triple, une *eau-mère* de parisine; — que s'il a suffi à Grasset d'une seule affiche pour percer, c'est que celle-là dégageait de la parisine: c'était l'affiche de l'*Age du Romantisme ;* — que Mucha, subitement très lancé aujourd'hui, possède une fort agréable *féminine ;* mais que, pour réussir durablement, il sera utile à l'illustrateur d'*Ilsée* de s'assimiler la parisine, en vue de l'affiche qui exigera, non pas la femme indéterminée, mais expressément la Parisienne ; — que Steinlen, quoique de Lausanne, s'est immédiatement imprégné d'une parisine spéciale, et que Penfield, s'il venait à Paris, serait également susceptible de se pénétrer de parisine : ce que ne peuvent pas arriver à faire bien des Français et des Parisiens, dessinateurs navrants d'affiches banales et au-dessous de tout ; — que le *Divan japonais* de Lautrec, la *Femme d'affaires* de Forain, les *Elections législatives* de Willette, l'*Eugénie Buffet* de Métivet, ou même le *Bal de Lyon* de Simas, ont le parfum de parisine, à intensité diverse ; — que la *Duclerc* du café des Ambassadeurs, d'Albert Guillaume, est un petit cristal de parisine; — que la baigneuse des *Bains de mer de Royan*, de Georges Meunier, commandée par les Chemins de fer de l'Etat, est parisine au premier chef, et le *Bec Auer*, du même, aussi ; — et que l'affiche de *Bullier*, encore du même, cette danseuse qui part pour un cavalier seul, le bord de la jupe tendu à bout de bras dans un geste si vrai... Ah ! celle-ci ! De même que M. de Chennevières, enthousiasmé par une danseuse de Gavarni, qui est d'ailleurs une merveille, s'écriait bravement dans ses *Souvenirs :* « *Je mettrais cela, Dieu me pardonne, à côté des plus belles eaux-fortes de Rembrandt !* », l'ombre de Roqueplan, devant cette Parisienne de Meunier, s'exclame : « *Mais c'est joli comme un Tanagra ! Au point de vue du geste et du renseignement futur, c'est topique comme le scribe égyptien du Louvre !..* » Et quant aux deux affiches de Grün, *Au violon !* et la *Whitworth :* archiparisine !



Mise en présence de l'album des affiches de l'*Eclair*, l'ombre de feu Nestor tantôt s'arrêtait souriante pour dire : « Parisine ! plus ou moins, mais enfin, parisine, ou velléité ! Bien ! jeunes gens, poursuivez ! (*Continuez!*); » tantôt passait en grommelant : « Anglaisine ! américanine ! suissine ! grassétine ! très Liberty, très Maple, très *Studio*, très tout ! Mais de parisine, pas trace !... »

« Et puis, voyez-vous, » ajoutait le sage Nestor, « le moment de la sélection est venu. Les affiches s'accumulent dans les cartons de collectionneurs en un amas de papier cassant ; cela ne peut aller indéfiniment. Qu'il faille cent affiches indifférentes pour en avoir une marquante, c'est



la loi : il faut bien trente mille tableaux pour fournir en fin de compte un seul chef-d'œuvre au Louvre, et des centaines de mille bouquins passagers pour un livre qui reste ! Mais nous sommes à l'instant critique ; il est temps de dégager la quin-

tessence, l'alcaloïde de l'affiche, et de sortir de la période où l'on entasse, pour entrer dans la période où l'on épure. »



Une salve de cent et un coups de canon, s'il vous plaît! Pas un de moins. Il est né, le Désiré, l'enfant si longtemps attendu des bibliophiles et des érudits, et dont la venue fut implorée par des générations de travailleurs tendant vers qui de droit des mains suppliantes! Il est né, il est là, il respire! Il crie même; son premier vagissement a été noté ainsi : *Aachs-Albyville !* C'est le Catalogue des imprimés de la Bibliothèque Nationale! Le premier volume vient de paraître en l'année fortunée 1897. Quelques privilégiés de l'ordre alphabétique y figurent déjà : About (Edmond), et Achard (Amédée), et Aimard (Gustave)... Sois le bienvenu, premier volume! Plus que quatre-vingt-dix-neuf autres et c'est fini! Rassurez-vous; avec des crédits suffisants ces quatre-vingt-dix-neuf autres ne sont rien en comparaison du travail préliminaire et de mise en train qu'a nécessité l'apparition du premier. Et en effet, le fait que la publication du Catalogue est commencée implique non seulement que les si délicates questions bibliographiques relatives au plan même de ce catalogue ont été résolues, mais surtout que tous les livres et imprimés de la Bibliothèque — deux millions! — ont été préalablement inventoriés sur fiches. Formidable labeur, « patiemment et modestement poursuivi depuis de longues années », dit l'administrateur général de la Bibliothèque dans sa préface, où, faisant soigneusement ressortir les travaux de ses prédécesseurs, les Taschereau, etc., et de ses collaborateurs, chefs de service, les Thierry-Poux, les Marchal, ou bibliothécaires, les Blanchet; etc., il n'oublie que lui-même. Mais la belle occasion de plaquette, pour un de nos merveilleux médailleurs, que cette naissance du grand Catalogue, sous l'heureuse administration de M. Léopold Delisle!



Henri Beraldi.



LISTE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le quatrième trimestre de 1897

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

Allocution prononcée à la séance d'ouverture du congrès archéologique; par Gustave Fabre. *Nîmes*, imp. Chastanier, in-8°.

A travers les rues du vieux Lille; par Delille. *Lille*, Leleu, petit in-12.

Armorial des villes, communautés et corporations anciennes et actuelles du département de la Haute-Marne, précédé d'une étude historique sur ces sortes d'armoiries et de la procédure que les villes doivent suivre pour renouvellement ou concession d'armoiries; par A. Daguin. *Chaumont*, in-4°.

Les Armoiries de l'Université de Poitiers; par Alfred Richard. *Poitiers*, imp. Blais et Roy, in-8°.

Catalogue des antiquités grecques et romaines du musée de Marseille; par W. Froehner. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

Congrès archéologique de France; par Jules Aubrée. *Rennes*, imp. Simon, in-8°.

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise. Liste et adresses des membres de la commission; Procès-verbaux des séances, du 30 juillet 1896 au 5 mai 1897. Notices et Inventaires présentés à la commission. *Versailles*, imp. Cerf, in-8°.

Conférence sur les fouilles de Suse; par Mme Dieulafoy. *Rouen*, imp. Gy, in-4°.

Contributions à la numismatique tournaisienne; par Raymond Serrure. *Chalon-sur-Saône*, imp. Marceau, in-4°.

Les Dalles tumulaires de la Belgique; par le comte de Marsy. *Paris*, lib. Alph. Picard, in-8°.

Découverte et fouilles dans un cimetière gaulois, lieu dit le Montéqueux, territoire de Beine (Marne); par Ch. Coyon. *Reims*, imp. Monce, in-8°.

Deux communications faites à la Société des antiquaires de France; par Adrien Blanchet. *Nogent-le-Rotrou*, imp. Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Les fouilles d'Antinoë; par E. Guimet. *Evreux*, imp. Hérissey, in-4°.

Les graveurs de monnaies à Lyon du XIIIe au XVIIIe siècle; par Natalis Rondot. *Mâcon*, imp. Protat, in-4°.

Jetons et armoiries des métiers de Paris; par René de Lespinasse. *Nevers*, imp. Vallière, in-4°.

Les manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque royale de Windsor. De l'anatomie. Feuillets *A*. Publiés par Théodore Sabachnikoff, avec traduction en langue française, transcrits et annotés par Giovanni Piumati, précédés d'une étude de Mathias Duval. *Paris*, Rouveyre, in-fol.

Numismatique bas-poitevine. Le trésor du Poiré-sur-Velluire; par Emile Breuillac. *Vannes*, imp. Lafolye, in-8°.

La poignée de main sur les bas-reliefs funéraires antiques; par A. de Ridder. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Quelques points d'archéologie de l'Inde méridionale, présentés au onzième Congrès international des orientalistes, en septembre 1897, à Paris, par Robert SEWEL. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Rapports sur les travaux de la Société des antiquaires de l'Ouest pendant l'année 1896; par M. A. TORNEZY. *Poitiers*, imp. Blais et Roy, in-8°.

Sur les monnaies du roi René. Explication par Louis BLANCARD de textes relatifs à ces monnaies, découverts et transcrits par Charles MOURRET. *Marseille*, imp. Barthelet, in-8°.

Un coin du XVII° siècle littéraire, artistique et mondain; par A. BOURGEOIS. Illustrations de Mlle Léonide Bourges. *Paris*, Bibliothèque d'art de la Critique, in-16.

Die antiken Sarkophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts. Herausgegeben von Carl Robert. EINZELMYTHEN. *Berlin*, Grote, in-fol.

L'Arte negli arredi sacri della Lombardia. Con note storiche di Luca BELTRAMI. *Milano*, Hoepli, in-fol.

Die Bau- und Kunstdenkmaeler von Westfalen. Bearbeitet von A. LUDORFF *Münster*, Schöningh, in-fol.

Beschreibung der altgriechischen Münzen. Von Julius von SCHLOSSER. *Wien*, Holzhauoen, in-8°.

Das brasilianische Geldwesen von Julius Meili. I. Die Münzen der Colonie Brasilien. 1645 *bis* 1822. *Zurich*, Brunner, in-4°.

Breve compendio di storia delle belle arti in Italia dalle origini fino ai giorni nostri; opere di Luc. LOCATI. Volume I. Pittura. *Torino*, imp. Salesiana, in-8°.

Bilder und Spiegel Rahmen vorzugsweise in Schnitzarbeit von Albrecht Dürer bis zum Rococo. Herausgegeben von Adalbert ROEPER. *München*, J. Albert, in-fol.

A Catalogue of the Egyptian Antiquities in the Possession of F.-G. Hilton Price. *London*, Quaritch, in-4°.

Centralbau oder Langhaus? Eine Erörterung der Schallverhältnisse in Kirchen. Von A. STURMHOEFEL. *Berlin*, Ernst, in-8°.

Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla R. Accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. *Roma*, tip. della r. accademia dei Lincei, in-fol.

Le ducat d'or de Moscou. Monnaies d'Ivan III; par N. LIKHATCHEV. *Moscou*, in-8°.

(En russe.)

Ebren-Zeichen (Kriegs-Denkzeichen) der erloschenen und blühenden Staaten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns; von Hermann von HEYDEN. *Meiningen*, Brückner, in-4°.

Die Engel in der altchristlichen Kunst; von Georg STUHLFAUTH. *Freiburg i. B.*, Mohr, in-8°.

Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter. Drittes Heft.

The english Regalia; by Cyril DAVENPORT. *London*, Kegan Paul, in-fol.

Goldschmiede-Arbeiten in dem Regul chorherrnstifte Klosterneuburg bei Wien. Text von Camillo LIST. *Wien*, Schroll, in-fol.

Katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Rom. Das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesamtkirche. Herausgegeben von der Leo Gesellschaft, in Wien. *Berlin*, Allgemeine Verlagsgesellschaft, s. d., in-fol.

Kunst-Stil-Unterscheidung für Laien und Kunstfreunde; von H.-S. SCHMID. *München*, Franz, in-8°.

New Zealand Institute. The Art Workmanship of the Maori Race in New Zealand; by Augustin HAMILTON. *Dunedin*, in-fol.

Nordische Alterthumskunde nach Funden und Denkmaelern aus Daenemark und Schleswig. Dargestellt von Sophus Muller. Deutsche Ausgabe von Otto Luitpold JIRICZEK. *Strassburg*, Müller, in-8°.

Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei; von Alfred Gotthold MEYER. *Berlin*, Ernst, in-fol.

Les ordres et les décorations de la principauté de Monténégro, leur histoire et leurs statuts; par Wilhelm MULLER EDLER von MULLERSHEIM et Heinrich SCHÖPEL. *Vienne*, Malzner, in-4°.

Studien zur orientalischen Althertumskunde; von F.-E. PEISER. *Berlin*, Peiser, in-8°.

Reale Istituto provinciale delle belle arti in Siena. Rapporto statistico e morale di Chigi-Zondadari BUONAVENTURA. *Siena*, Lazzeri, in-8°.

Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants; par J.-Th. de RAADT. *Bruxelles*, Schepens, in-4°.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉ

Comment discerner les styles du VIIIe au XIXe siècle. Études pratiques sur les formes et décors propres à déterminer leurs caractères dans les objets d'art et la curiosité; par L. ROGER-MILES. *Paris*, Rouveyre, in-4°.

De l'application d'un nouvel émail sans plomb à la poterie de terre commune; par S. ARNAUD. *Clermont*, imp. Daix, in-8°.

Catalogue des objets d'art et de curiosité exposés à Abbeville, à la halle aux toiles, du 11 au 25 juillet 1897. *Abbeville*, imp. Paillart, in-18, XI-60 pages.

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance, tableaux, tapisseries, composant la collection de M. Emile GAVET, *Paris*, Mannheim, in-8°.

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance, composant la collection E. BONNAFFÉ. *Paris*, Mannheim père et fils, in-8°.

Catalogue des objets de curiosité et d'ameublement des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, dépendant de la succession de M. le baron Jérôme PICHON. *Paris*, imp. Moreau et Cie, in-4°.

Le Mouvement artistique contemporain à Besançon, discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon; par M. Albert MALLIÉ. *Besançon*, imp. Jacquin, in-8°.

Les parures préhistoriques et antiques en grains d'enfilage et les colliers-talismans; par AVENEAU DE LA GRANCIÈRE. *Paris*, Leroux, in-8°.

Poteries vernissées du Caucase et de la Crimée; par Wladimir de BOCK. *Nogent-le-Rotrou*, imp. Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Le Rôle du dessin dans l'éducation moderne; par A. de LAPPARENT. *Dunkerque*, imp. Chiroutre-Gauvry, in-8°.

Recherches sur la céramique au XVIIe siècle. Les Émailleurs de Fontainebleau; par F. HERBET. Fontainebleau, Bourges, in-8°.

Raphaelis Mengsii de antiquorum arte doctrina cuius momenti in Gallicos pictores fuerit (thèse); par L. BERTRAND. *Alger*, libr. Jourdan, in-8°.

Reliures armoriées; par X. BARBIER DE MONTAULT, *Poitiers*, imp. Blais et Roy, in-8°.

La Science et l'Art en sociologie; par L. BEAURIN-GRESSIER. *Paris*, libr. Giard et Brière, in-8°.

Traité de perspective linéaire, avec une théorie des effets de perspective; par Jules de LA GOURNERIE. *Paris*, Gauthier-Villars, in-8°.

Les Vitraux de l'église abbatiale de Lehon; par l'abbé FOUERE-MACE. Illustrations de Charles Géniaux, *Rennes*, libr. Caillière, in-8°.

L'Animal dans la décoration; par M. P. VERNEUIL. *Paris*, librairie centrale des Beaux-Arts, in-fol.

Art and Life, and the Building and Decoration of Cities. *London*, Rivington, in-8°.

L'Arte in Bergamo e l'accademia Carrara. *Bergamo*, istituto italiano d'arti, in-8°.

An Artist's Letters from Japan; by John LA FARGE. *London*, Fisher, in-8°.

Aufgaben der Kunst-Physiologie; von Georg HIRTH. Zweite Auflage. *München*, Hirth, in-8°.

Aus Tizians Tagen. Venezianische Geschichten und Gestalden des 16 Jahrhunderts; von W. Wyl. *Zürich*, Schmidt, in-8°.

Die Behandlung der Schmelz Farben. Eine Anleitung zum malen Porzellan und Fayence; von S. Romanoff. *Berlin*, in-8°.

Beitræge zur Entwickelungs. Geschichte der Maltechnik; herausgegeben von Ernst Berger. *München*, Callwey, in-4°.

Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Im Auftrage des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen; herausgegeben von Joseph Neuwirth. Mit 29 Lichtdrucktafeln. *Prag*, Calve, in-fol.

Cambridge described and illustrated; by Thomas Dinham Atkinson. *London*, Macmillan, in-8°.

Decorative Heraldry a Practical Handbook of its artistic Treatment; by G.-W. Eve. *London*, Bell, in-8°.

Deutsche Kunst und Dekoration. Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst. *Berlin*, in-4°.

Durch's ganze Haus. Verlag von Kreutzmann. *Zürich*, in-fol.

Gærtnerische Schmuckplætze in Stædten; von Carl Hampel. *Berlin*, Parey, in-fol.

Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts; von W. v. Seidlitz. *Dresden*, Kühtmann, in-4°.

Gothische Wohnræume und Mœbel; Gezeichnet von Hans Freyberger. *Stuttgart*, Zimmer, in-fol.

Greek Art on greek Soil; by James M. Hoppin. *London*, Bliss, in-8°.

Historia de el arte griego; por José Ramon Mélida. *Madrid*, Murillo, in-8°.

The Horse in Art and nature. With numerous Illustrations frome Life; by Cecil Brown. *London*, Hapman, in-fol.

Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter Metzlerin Frankfurt; Elautert von Heinrich Frauberger. *Frankfurt a M.*, Baer, in-fol.

Life in early Britain being an Account of the carly inhabitants of this Island and the memorials which they Lave left behind theim; by Bertram C.-A. Windle. *London*, David Nutt, in-8°.

Moderne Flachornamente Entwickelt Aus dem Pflanzen- und Thierreich; von H. Friling. *Berlin*, in-fol.

La mostra triennale di belle arti ed industria della provincia di Modena. *Modena*, Soliani, in-4°.

Motivsammlung der Renaissance-Ornamentik; zusammengestellt von Rudolph Gehring. *Berlin*, in-fol.

Naturalistische Decorationsmalereien; von Anton Seder. *Berlin*, Ernst Wasmuth, in-folio.

Old english Glasses. An Account of Glass drinking Vessels in England, with introductory notices, original Documents; by Albert Hartshorne. *New-York*, Arnold, in-fol.

Portrait miniatures from the time of Holbein 1531 to that of Sir William Ross 1860. A Handbook for collectors; by George C. Williamson. *London*, Bell, in-8°.

Prospettiva lineare teorico-pratica; opera di G. Borgogelli. *Roma*, Artero, in-8°.

Questions on the Philosophy of Art; Compiled by Wilbur Fiske Stone. *London*, Clowes, in-8°.

Reise-Erinnerungen aus dem Schœnen Frankreich; von Friedrich Pesendorfer. *Wels*, Trauner, in-8°.

Relazione di F. Vivanet a S. E. il ministro della Pubblica Istruzione per la conservazione dei monumenti della Sardegna. *Cagliari*, tip. G. Dessi, in-8°.

Rœmische Villen und Parkanlagen; von D. Joseph. *Berlin*, Hessling, in-4°.

Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen; von Josef Zemp. *Zürich*, Schulthess, in-8°.

Skizzen für Wohn-und Landhauser Villen, etc.; herausgegeben von J. Gros. *Ravensburg*, Maier, in-4°.

Studien und Phantasien von C. von Rappard. *München*, Bruckmann, in-fol.

Ueber vorhellenische Gœtterculte, von Wolfgang REISCHEL. *Wien*, Hœlder, in-8°.

Venus and Apollo in painting and sculpture. *New-York*, New Amsterdam C°, in-8°.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES EXPOSITIONS. — VENTES

L'Auvergne aux Salons de 1897; par Gabriel MARC. *Clermont-Ferrand*, imp. Montlouis, in-8°.

Beaux-Arts. Création d'un musée à Bastia; par P. NOVELLINI. *Ajaccio*, imp. Robaglia et Zevaco, in-8°.

Catalogue de l'exposition des aquarellistes français, du 5 mai au 13 juin 1897, avenue des Champs-Elysées. *Evreux*, imp. Hérissey, in-18.

Catalogue de l'œuvre de Fantuzi; par F. HERBET. *Fontainebleau*, imp. Bourges, in-8°, 12 pages.

Tiré à 50 exemplaires. Les graveurs de l'école de Fontainebleau.

Catalogue des peintures népâlaises et tibétaines de la collection B.-H. Hodgson, à la bibliothèque de l'Institut de France; par A. FOUCHER. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-4°.

Catalogue descriptif et annoté dn musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs. *Nancy*, imp. Crépin-Leblond, in-12.

Catalogue des tableaux, gravures, objets d'art, livres, porcelaines, émaux, etc., exposés dans la salle de la collection Mancel; par A. DECAUVILLE-LACHÊNÉE. *Caen*, imp. Valin, in-32.

Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, 6e édition. *Troyes*, imp. Nouel, in-16.

Catalogue du musée départemental de Moulins. Deuxième partie, dressée par MM. BERTRAND et F. PÉROT. *Moulins*, imp. Auclaire, in-8° et planche.

Catalogue illustré de l'Exposition internationale de Bruxelles (beaux-arts). *Paris*, Bernard et Cie, in-8°.

Description des œuvres de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels exposés dans les salles nos 41, 42, 43, 44 et 45 du musée de Versailles. *Versailles*, imp. Cerf, in-18.

L'église et la paroisse de Saint-Clément (en Lorraine); peintures du XVe siècle, découvertes en 1896 dans cette église (avec 9 grav.); par l'abbé J. LAVAL. *Nancy*, imp. A. Crépin-Leblond, in-8°.

Les peintures murales de l'église de Savigny (près Coutances); par E. de BEAUREPAIRE. *Caen*, imp. et lib. Delesques, in-8°.

Petit album, faisant suite au catalogue des objets d'antiquité aux époques préhistorique, gauloise, romaine et franque de la collection Caranda. 2e édition. *Saint-Quentin*, imp. Poette, in-8°.

L'Arte mondiale a Venezia; per Vittorio PICA. *Napoli*, Pierro, in-8°.

Die Bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz (Les plafonds peints du musée de Metz); von Wilhelm SCHMITZ. *Düsseldorff*, Schwann, in-4°.

Collection Somzée. Monuments d'art antique; publiés par Adolf FURTWAENGLER. *Münich*, Bruckmann, in-fol.

Führer durch die k. Residenz zu München. Historisch-topographische Beschreibung mit 5 Planen und 24 Abbildungen in Autotypie. Herausgegeben von O. AUFLEGER und W.-M. SCHMID. *München*, Werner, in-8°.

Historical portraits some notes on the painted Portraits of celebrated Characters of England, Scotland and Ireland; by Henry B. WHEATLEY. *London*, G. Bell, in-8°.

Iconografia dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur gœttlichen Komœdie; von Ludwig VOLKMANN. *Leipzig*, Breitkopf, in-8°.

Klassischer Bilderschatz. *München*, Bruckmann, in-fol.

Kœnigliche Museen zu Berlin. Italienische Bildwerke der christlichen Epoche mit Ausschluss der Bronzen aus den Kœniglichen Museen zu Berlin. Mit erklärendem Text von der Direction der Sammlung. *Berlin*, Mertens, in-fol.

Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Amsterdam. Catalogus van de Munt-verzameling. Bewerkt door J.-W. Stephanik. *Amsterdam*, Ten Brink, in-8°.

Il mistero della ss. Eucarista in un dipinto di scuola Veneta del secolo decimoquinto; opera di Busiri-Vici. *Roma*, in-4°.

Victorian Art at the Guildhall. A choice selection of twenty-one reproductions of the Pictures now being exhibited at the Guildhal Exhibition. *London*, Blades, in-4°.

Das Museum der k. Odessaer Gesellschaft fur Geschichte und Altertumskunde; Terracotten. Herausg. von Derewitzky, A. Pavlowsky und E. von Stern. *Odessa*, Schultze, in-fol.

Raffaels Handzeichnungen in der Auffassung; von W. Koopmann. *Marburg*, Elwert, in-8°.

La seconda esposizione internazionale della citta di Venezio; *Padova*, tip. dei fratelli Salmin, in-8°.

Ueber die Einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei, von den æltesten Zeiten bis zum 14 Jahrhundert; von Friedrich Hirth. *München*, in-4°.

Un affresco perduto di Giatto nel palazzo del podesta di Firenze; opera di J.-H. Massi. *Firenze*, Carnesecchi, in-8°.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

Le Cambodge et ses monuments. La province de Ba-Phnom; par M. Etienne Aymonier. *Paris*, libr. Leroux, in-8°.

Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II; par M. Emile Bertaux. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

La Charente monumentale; Notice archéologique sur l'église abbatiale Notre-Dame de Chastres, près Cognac, précédée d'une étude générale et suivie d'un projet de restauration par Raymond Barbaud. *Paris*, lib. Gastinger, in-8°.

Découverte récente d'un monument gallo-romain dans la commune de Méron (Maine-et-Loire); par Paul Sausseau. *Thouars*, Imprimerie Nouvelle, in-8°.

De la conservation des monuments historiques en Angleterre et des principes qui doivent guider leur restauration; par le Rév. W. Langhorne. *Paris*, lib. Picard, in-8°.

Deux urnes funéraires récemment entrées au musée de Laval; par Robert Mowat. *Laval*, imp. Lelièvre, in-8°.

Le donjon de Châtillon-sur-Loing (Loiret); par Henri de Curzon. *Fontainebleau*, imp. Bourges, in-8°.

L'Eglise du Saint-Sépulcre sur la mosaïque géographique de Mâdaba; par M. Philippe Berger, de l'Institut. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Les églises paroissiales de Paris. Monographies illustrées par M. l'abbé A. Bouillet. Photographie et gravure de Ch.-G. Petit. N° 1; Notre-Dame. *Paris*, libr. de la France illustrée, in-8°.

Les Monuments du christianisme au moyen âge. Les marbriers romains et le mobilier presbytéral; par Gustave Clausse. *Paris*, libr. Leroux, in-8°.

La Nécropole punique de Douïmès (à Carthage). Fouilles de 1895 et 1896; par le R. P. Delattre. *Nogent-le-Rotrou*, imp. Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Note sur une pierre tombale de l'église de Chasseguey; par M. Alfred de Tesson. *Avranches*, imp. J. Durand, in-8°.

Notice des moulages exposés par le musée de l'hôpital Saint-Louis au congrès de Moscou; par le docteur Louis Wickham. *Le Havre*, imp. Lemale, in-8°.

La Sculpture aux Salons de 1897 (vers); par Armand Silvestre. *Paris*, Bernard et Cie, in-8°.

Le Temple gallo-romain d'Yzeures; par O. de ROCHEBRUNE. *Vannes*, imp. Lafolye, in-8°.

Les tombeaux de David et des rois de Juda; par M. CLERMONT-GANNEAU. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Architektonische Gedanken; von G. HALMHUBER. *Berlin*, Wasmuth, in 4°.

Die Baukunst als Steinbau; von Adolf MAUKE. *Basel*, Schwabe, in-fol.

Die Burggrafen von Nürnberg im Hohenzollernmausoleum zu Heilsbronn; von Julius MEYER. *Ansbach*, Brügel, in-8°.

Charakteristiche Holzbauten der Schweiz; von E. GLADBACH. *Berlin*, Hessling, in-fol.

Description abrégée des musées de sculpture antique grecque et romaine, avec addition des musées grégorien, étrusque et égyptien, des monuments assyriens, des tapisseries de Raphaël et des cartes d'Italie. *Rome*, imp. de la Société du Divin Sauveur, in-8°.

Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschætze der Lænder deutscher Zunge; von G. EBE. II. Architektur. *Leipzig*, Spamer, in-8°.

Der Dom zu Bamberg; photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, mit geschichtlicher Einleitung; von Artur WEESE. *München*, Werner, in-fol.

Die Frauenkirche in Esslingen. Ein meisterwerk der Gotik des fünfzehnten jahrhunderts. Herausgegeben von J. von EGLE. *Stuttgart*, Wittwer, gr. in-fol.

Geschichte der griechischen Plastik von Maxime Collignon. In deutsche übertragen von E. THRAEMER. *Strassburg*, Trübner, in-4°.

Gothische Architekturen. Gezeichnet von MACKENZIE und A. PUGIN. *Berlin*, Hessling, in-fol.

A History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800; by Reginald BLOMFIELD. *London*, Bell, in-4°.

Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild; herausgegeben von der LEO-GESELLSCHAFT, in Wien. *Berlin*, Allgemeine Verlagsgesellschaft, in-fol.

Louis XVI und Empire. Eine Sammlung von Facadendetails, Möbeln, Ornamenten, etc. Gesammelt von Moriz HEIDER. *Wiener*, Schroll, in-fol.

Moderne Innen-Architektur und innerer Ausbau. Verlaganstalt von Alexander KOCH. *Darmstadt*, in-fol.

Neubauten in Nord-Amerika. Architektur; Text von HINCKELDEYN. *Berlin*, Becker, in-fol.

Oberitalische Plastik im frühen und hohen mittelalter; Von Max. G. ZIMMERMANN. *Leipzig*, Liebeskind, in-fol.

Die Shmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen siet der griechischen Antike; von Gustav EBE. VI. Spätrenaissance. *Berlin*, Lœwenthal, in-fol.

Die Skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte in Ausgewaehlten beispielen bildlich vorgefuehrt; von Friedrich SEESSELBERG. *Berlin*, Wasmuth, in-fol.

Statuarischer Schmuck der Facaden des Hofmuseums in Wien, *Wien*, Löwy, in-fol.

PHOTOGRAPHIE

La Chronophotographie sur plaque fixe et sur pellicule mobile; par Louis GASTINE. *Paris*, Gauthier-Villars, in-8°.

Encyclopédie de l'amateur photographe. Choix du matériel et installation du laboratoire; par Georges BRUNEL. *Paris*, Tignol, in-8°.

Tratado de fotografia, comprende el origen y desarollo de los procedimientos viejos y nuevos; por Alexandre CORMIER. Traducido del francés por N. ESTEVANEZ. *Paris*, imp. y libr. Garnier, in-18 jésus.

Die Verwendung kunstlicher Lichtquellen zu Portraitaufnahmen und Kopirzwecken; von G. MERCATOR. *Halle A. S.*, Knapp, in-8°.

BIOGRAPHIES

Les bibliophiles et les collectionneurs provençaux anciens et modernes ; par Emile PERRIER. Arrondissement de Marseille. *Marseille*, imp. Barthelet et Cie, in-8°.

Architectes lyonnais ; Charvet. *Bar-le-Duc*, imp. Comte-Jacquet, in-8°.

L'architecte Delagardette ; par MM. H. HERLUISON et Paul LEROY. *Paris*, imp. Plon, in-8°.

Le chevalier de la Touche, peintre et dessinateur châlonnais. Etude artistique par Armand BOURGEOIS ; illustré d'une vignette et d'un cul-de-lampe par Jean de CALDAIN. *Châlons-sur-Marne*, imp. Thouille, in-8°.

Natoire, peintre nîmois ; par M. Paul CLAUZEL. *Nîmes*, imp. Chastanier.

Peintres verriers orléanais. Documents extraits des minutes notariales de Beaugency, communiqués par MM. ADAM et BLONDEL ; analysés par H. HERLUISON. Lib. Herluison, in-8°.

François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn ; von Hans DEMIANI. *Leipzig*, Hiersemann, in-fol.

Arnold Bœcklin, ein Leitfaden zum verstændnis seiner Kunst ; von Max LEHRS. *München*, Photographische Union, in-8°.

Albrecht Dürer, a Study of his life and work ; by Lionel CUST. *London*, Macmillan, in-4°.

Peter Flœtner, ein bahnbrecher der deutschen Renaissance ; von Konrad LANGE. *Berlin*, Grote, in-fol.

Thomas Gainsborough a Record of his life ; with illustrations reproduced from the original Paintings. *London*, George Bell, in-4°.

William Morris his Art his writings and his public life. A Record by Aymer VALLANCE. *London*, George Bell, in-8°.

Praxiteles ; von Wilhelm KLEIN. *Leipzig*, Veit, in-4°.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Marne, revue artistique et littéraire. *Châlons-sur-Marne*, imp. de l'Union républicaine, in-4°.

Montmartre artistique et littéraire. *Paris*, imp. Alcan-Lévy, in-fol.

Œuvre, revue d'art et de littérature. *Valence*, Vaison, in-8°.

Die Baukunst ; herausgegeben von R. BORRMANN und R. GRAUL. *Stuttgart*, Spemann, in-fol.

Dekorative Kunst. Zeitschrift für angewandte Kunst ; herausgegeben von H. BRUCKMANN. *München*, Meier, in-4°.

Jahres-Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. *München*, J.-B. OBERNETTER, in-fol.

Norge, midnatssolens Land. W. Dreesen hof-Fotograf. *Trondhjem*, Holbaek, in-fol.

Paulin TESTE.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions faites pendant le second semestre de 1897

LOUVRE

Département de la peinture.

Un portrait d'homme (Lord Stanley), par Romney.

CHALCOGRAPHIE

Deux planches gravées d'après Philippe de Champaigne.

⁂

Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Deux médaillons de David d'Angers.

Un bas-relief de Mantegazza (*les Trois Vertus théologales*).

Département des objets du moyen âge et de la Renaissance.

Quatre coupes émaillées.

⁂

Département des antiquités orientales et céramique antique.

Un lot d'objets (inscriptions phéniciennes, etc.).

Deux pièces d'argenterie ancienne.

Un vase archaïque de Thèbes.

Un lot de poteries.

LUXEMBOURG

Quinze médailles de Vernon.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

Une hache antique.

Deux exemplaires d'une lithographie représentant le Dolmen de Janville.

Une collection de silex trouvés au pays des Somalis.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



POUR LE PIANO

Ceci est un plaidoyer.

On connaît le réquisitoire habituel : la sécheresse et la monotonie de l'instrument, son inaptitude à soutenir le son, — vices constitutionnels que ne parvient pas toujours à masquer l'exécution la plus habile ; — la platitude des manifestations musicales dont il est l'occasion ou le moyen ; l'ennui du morceau infligé dans le monde, après dîner ; la fréquence du virtuose qui possède des « doigts magnifiques » et ne possède que cela ; le voisinage de la jeune personne studieuse à travers les cloisons minces, et la diffusion, vraiment obsédante, d'une mécanique qui n'a pas, comme la bicyclette, la vertu de décourager les inhabiles tentatives en désarçonnant l'amateur.

Comment se fait-il donc qu'un instrument si défectueux à tant d'égards ait pu devenir le confident, l'interprète préféré des poètes les plus exquis de la musique et qu'il ait inspiré une littérature si complète, si variée, si précieuse, qu'elle peut lutter de valeur et d'importance avec le répertoire du théâtre et celui de la symphonie ?

Je ne parle pas, bien entendu, des innombrables morceaux — articles de commerce — que publient avec une fécondité déplorable les *mercantis* de la composition. Tant de romances, également sans paroles, sans mélodie et sans harmonie, tant de gavottes de tous les temps et de valses de tous les mouvements donnent, au contraire, un assez fâcheux relief à ce qu'on appelle — un peu dédaigneusement parfois — « la musique de piano ».

Il y a peu de jours, appelé à donner le programme d'un examen, je passais en revue des œuvres et des auteurs; et je restais ébloui — presque stupéfait — de la collection d'ouvrages admirables que je feuilletais, depuis les recueils des vieux clavecinistes, dont quelques-uns se servaient encore de l'épinette ou de la virginale — Frescobaldi, qui fut organiste au Vatican ; Purcell, qui fit partie de la chapelle de Charles II d'Angleterre ; Chambonnières, premier claveciniste de la chambre de Louis XIV; Couperin, maître de musique du duc de Bourgogne — jusqu'aux admirables *variations symphoniques* de César Franck, dernières venues de la lignée des chefs-d'œuvre.

Et je faisais cette supposition paradoxale que si une invraisemblable catastrophe — un nouvel incendie de la bibliothèque d'Alexandrie — venait détruire toute la musique et qu'il ne subsistât plus que la mémoire ou les cahiers d'un pianiste, les générations nouvelles se feraient encore de notre art une idée rare et élevée, et leur point de vue sur les ruines de la musique, pour limité qu'il fût, n'en conserverait pas moins une singulière grandeur.

Certes le trésor de l'art aurait subi des pertes irréparables s'il lui fallait pleurer les sublimes contrepoints de Palestrina et les poèmes épiques musicaux de Wagner.

Gluck, Rossini, Meyerbeer, Gounod, Massenet, les hommes de théâtre et tous les italiens n'existeraient plus. De l'auteur de *Sigurd*, — ennemi du piano — par un juste retour, on ne retrouverait pas une note!

On ne connaîtrait ni *Don Juan*, ni *Joseph*, ni la *Damnation de Faust*, ni la *Messe en ré* de Beethoven, ni la *Passion* de Bach, ni le *Messie* de Händel, ni *Freyschütz*, ni la Symphonie avec chœurs! Ce serait le Parthénon dépouillé de ses marbres, ou mieux, ce serait le Parthénon disparu dont on pourrait encore soupçonner la suprême beauté à la faveur des débris conservés.

Ainsi le grand Bach ne fût-il représenté — sans compter les *Toccatas*, les *Suites*, les *Concertos* — que par cette merveille : *le Clavecin bien tempéré*, on pourrait encore concevoir les proportions du colosse.

Bach, quand il composait pour les instruments et principalement pour le clavecin, ne se servait presque jamais de la période de caractère vocal, devenue depuis d'un usage si constant, que nous désignons sous le nom significatif de *phrase de chant*. Il n'écrivait pas non plus ces passages de virtuosité pure, où l'intérêt réside dans l'exécution rapide et régulière d'une série d'articulations. et qui ne constituent, en un sens, qu'un effet rythmique.

Il employait soit une espèce de récitatif, soit une sorte de trait mélodique, — tous deux très chargés de notes, l'instrument de son temps ne donnant aucun intérêt aux valeurs longues — dont la suite se développe



FEMME DE QUALITÉ JOUANT DU CLAVECIN (1688)
D'après la gravure d'ARNOULT.

avec une élégance, une sûreté, une abondance, une richesse d'imagination et de vocabulaire absolument prestigieuses.

Ce trait-serpent, ce trait-fée contourne ses spirales, arrondit ses volutes ; il se propage en s'amplifiant, et, comme s'il se fécondait soi-même, il semble croître en force par l'emploi même de sa force.

Quand, las d'être unique, il se dédouble en traits congénères, qui s'entremêlent sans se confondre, il compose avec eux d'admirables arabesques. Et toujours, plus il s'enroule et se déploie, plus il embrasse étroitement la solide armature harmonique qui le soutient de sa logique puissante.

Dans ce livre admirable de quarante-huit fugues et de quarante-huit préludes, l'intérêt se varie, se renouvelle, sans faiblir un instant, soutenu par les ressources de la science la plus créatrice qui fut jamais.

Et si l'on se demande comment le frêle instrument a pu porter le poids d'une telle pensée, on arrive assez facilement à conclure que le son sec, net et précis du clavecin — tel un crayon à la mine de plomb — a dû plaire au grand dessinateur comme le moyen d'expression propre d'une exécution sans repentirs et d'un contour impeccablement arrêté.

Bien qu'il ait été sur le clavecin, et plus tard sur le piano, le plus célèbre exécutant de son époque, Mozart n'a élevé pour eux aucun monument comparable, et dans l'hypothèse de la catastrophe il serait fort diminué. Ses gracieuses sonates sont des œuvres de jeunesse ou de vente. Celles avec violon ont une valeur supérieure, tandis que les concertos ne doivent être considérés que comme des complaisances du compositeur pour le virtuose : le grand Mozart n'est pas là.

Haydn au piano ne laisserait qu'une impression encore moins significative; mais Weber nous donnerait de lui-même une idée aussi brillante et aussi caractéristique. Tout le monde connaît l'*Invitation à la valse* et le *Mouvement perpétuel* — ces délicieux caprices. La sonate en *la bémol* est comme un raccourci du *Freischütz*, — traversée du même souffle romantique — et le *Croisé* n'a pas moins de fougue que les plus éclatantes ouvertures.

Quant à Beethoven, il continuerait à trôner dans sa gloire.

L'œuvre des Sonates est égale pour le moins à l'œuvre des Symphonies. Elle se développe parallèlement par des transformations identiques. C'est d'abord l'influence des Maîtres — principalement de Mozart — puis la personnalité, puis l'ascension progressive aux plus hauts sommets de l'art et la prise de possession, pour ainsi dire prophétique, des terres promises de la musique.

Est-ce que l'allégro de la sonate œuvre 111, et celui de l'œuvre 106, et celui de l'œuvre 57, ne s'égalent pas aux plus beaux premiers morceaux de symphonie par la profondeur de la conception, la puissance du dévelop-

pement, et même le coloris instrumental que, sans qu'il soit écrit, l'on y perçoit nettement, tant les idées principales en sont comme imprégnées?



Concert Louis XVI
Gravé par Née, d'après Lebarbier.

Est-ce que la marche funèbre de la sonate œuvre 26 — *Sulla morte d'un Eroe* — ne paraît pas plus poignante que celle de la *symphonie héroïque?* et l'adagio de la sonate en ut dièze mineur, le célèbre *Clair de lune*, n'est-il pas, avec l'allégretto de la 7e symphonie, une des deux plaintes immortellement tristes qui, d'elles-mêmes, vibrent à l'unisson des plus profondes douleurs?

Le *Clavecin bien tempéré!* les *Sonates* de Beethoven! les deux bibles du pianiste : l'ancien et le nouveau Testament!

Puis à côté des fresques colossales combien d'admirables et précieux tableaux de chevalet!

Scarlatti, l'exubérant Italien, dont la muse, délicieusement frivole, s'enivre de volubilité.

Händel, qui n'a guère produit que quelques pièces et fugues, mais très remarquables.

Rameau, savant musicien, claveciniste en renom, qui ne put aborder la scène qu'à cinquante ans, et, malgré des succès considérables — exemple encourageant pour ceux qui parviennent tard au théâtre — n'a cependant survécu que par ses œuvres instrumentales — exemple consolant pour ceux qui n'y parviennent pas du tout.

Parmi les maîtres qui ont donné au piano la fleur la plus parfumée de leur génie, il faut citer au premier rang Mendelssohn et surtout Schumann.

Mendelssohn a excellé dans tous les genres : oratorio, symphonie, musique de chambre. Il exerça longtemps sur la musique une véritable royauté, un peu contestée aujourd'hui. Éloquent, disert et quelquefois prolixe, impeccable d'élégance et fécond de ressources, écrivain de premier ordre et rhéteur incomparable, lettré avec raffinement et tout proche de la perfection — avec cependant quelque chose de froid, de factice et de superficiel — c'est un Cicéron, moins Catilina.

Ses concertos de piano — composés pour lui-même — ont obtenu un succès allant jusqu'à la satiété, et, après le *Songe d'une nuit d'été*, on peut dire que son œuvre la plus inventée, ce sont ces délicieux cahiers de *Romances sans paroles* où il a donné une expression nouvelle du sourire musical.

Schumann, nature douloureuse et passionnée, d'une sensibilité frémissante et profonde, — son âme, plus que toute autre, fut voisine de l'âme moderne, — est un poète qui exprime surtout les frissons de son être intime; et le miracle unique du sonnet d'Arvers, il l'a, lui, renouvelé cent fois en des pages brûlantes et immortelles. Aussi, dans les lieder et les pièces de piano, dégagé du souci de la forme, dégagé des matérialités de l'exécution, est-il plus personnel, plus libre, plus spontané, plus « âme » que partout ailleurs.

Avant Schumann, et plus naïvement, Schubert avait eu le don du chef-

d'œuvre en huit mesures — et aussi celui de délayer ces huit mesures en une infinité d'autres. Il eut souvent au clavier des trouvailles charmantes.



LE CONCERT (Fragment de l'estampe de SAINT-AUBIN. — 1774).

Tous ceux-là s'étaient partagés. Voici venir l'homme qui n'a connu que le piano, qui ne fut que le piano, mais qui fut « tout le piano » — Chopin !

Lorsqu'il parut, l'instrument du XIX[e] siècle avait déjà depuis longtemps remplacé définitivement celui des siècles précédents, et même il avait reçu ses principaux perfectionnements. Seulement, sur le piano, on continuait à jouer du clavecin. Mozart avait connu trop tard la transformation pour changer sa manière. Les auteurs secondaires, les Clémenti, les Cramer, les Hum-

mel, suivaient la voie ouverte et n'étaient que des clavecinistes audacieux. Beethoven lui-même — l'esprit plus haut — avait accepté avec indifférence les formules que lui léguait la tradition. La symphonie d'ailleurs est tellement « en puissance » dans le moindre de ses morceaux, et la pensée y domine si exclusivement, qu'on oublie dans quelle langue particulière il s'exprime.

Chopin — aidé de Liszt, de Thalberg et de son époque, car on ne fait pas de révolution seul — innova la technique qui convenait au nouvel instrument ; et, comme pour inaugurer ces ressources révélées — ces sonorités vierges — il leur fit chanter des chants qu'on n'avait pas encore entendus.

Quel prodigieux trouveur de phrases et d'harmonies, cet enfant de Pologne, à peine cultivé en Allemagne et s'épanouissant en France !

Depuis, on l'a pillé — même les très grands — et ses inventions les plus neuves sont devenues banales. On a pris ses contours mélodiques et ses formules d'accompagnement, ses appoggiatures, ses septièmes diminuées et ses enchaînements chromatiques : pièces d'or dont l'effigie est maintenant effacée, pour avoir passé par trop de mains.

Mais qu'il fut rare et exceptionnel, avant la popularité ! et qu'il fut bien homme cependant, et bien frère des hommes de son temps, extrême et tumultueux, et tendre, et théâtral, et juvénile, et mélancolique, et démesuré, et fatal, et tourmenté comme un enfant du besoin de briller, quand ne soufflait pas la grande rafale de passion sincère qui fouettait si superbement son âme pantelante ! Comme on retrouve en lui la tristesse d'Olympio et les ardeurs de Jocelyn, et les sanglots amers des *Nuits !* Et qu'il est bien aussi de tous les temps, car les misères communes de l'humanité, comme il les a souffertes et comme il a su les souffrir ! .

Pourquoi certains musiciens conduisent-ils la pensée vers certains poètes, vers certains peintres, vers certains artistes ? Beethoven appelle Michel-Ange, Bach est de la race des grands constructeurs de cathédrales : Chopin évoque Musset comme Schumann évoque Baudelaire.

Après eux, pour les contemporains, nous n'avons plus le recul nécessaire. Bien des noms s'inscriront certainement au catalogue du musée : Brahms, Tschaïkowski, Raff, Heller, Grieg, — ce Schubert venu après Ibsen, — Dubois, d'Indy, Fauré, Widor, et Saint-Saëns, l'illustre collaborateur de la *Revue*, qui tout dernièrement exposait à cette place des idées si lumineuses

sur l'avenir de la musique. Bien qu'il n'ait donné au piano qu'une part de son activité, comment ne pas mentionner des concertos devenus déjà classiques et ces étonnantes variations à deux pianos où, sur un thème de Beethoven, il a déployé une imagination, une science, une verve humoris-



PIANO DROIT EN 1775 (Estampe anonyme).

tique, une fantaisie, une variété de moyens et une sûreté d'écriture qui en font presque un résumé général de sa manière.

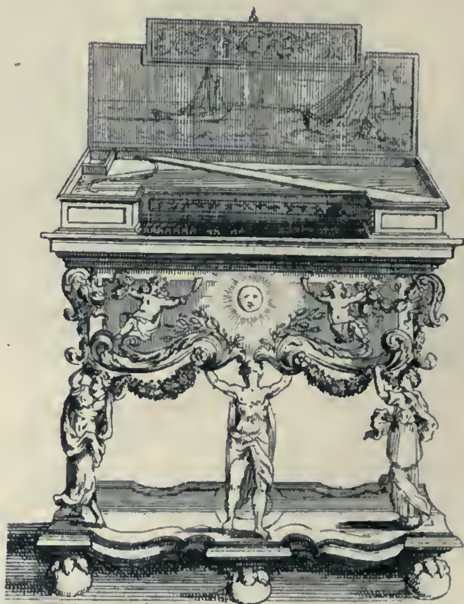
Ainsi, on peut avancer que, dans la musique de piano, les plus grands maîtres ont non seulement donné une expression complète de leur génie, mais une expression plus franche, plus directe, plus dégagée, plus primesautière et en quelque sorte plus ingénue que dans toutes leurs autres œuvres.

C'est que cette sonorité homogène, neutre et pour ainsi dire amorphe, facile aux avatars, variant de caractère, obéissant à la volonté unique

d'un exécutant qui, par fortune, peut être le compositeur — et c'est alors le charme bien connu des poètes disant eux-mêmes leurs vers — cette sonorité que rien ne limite, ni les registres des instruments, ni leurs possibilités d'exécution, ce cristal incolore qui s'irise de reflets, cette argile harmonique qui prend toutes les formes et se colore de toutes les nuances, est bien une matière plastique et complaisante, propre à tenter victorieusement le pouce des statuaires.

Voilà ce qu'il était peut-être bon de dire en faveur de ce pauvre piano, si maltraité par ceux qui n'en jouent pas — et parfois même par ceux qui en jouent

André WORMSER.





THÉODORE CHASSÉRIAU

I

SES DÉBUTS. — LES PEINTURES DE LA COUR DES COMPTES

Les ruines de la Cour des comptes, qui pendant tant d'années ont perpétué le souvenir de la Commune, vont enfin disparaître : dans quelques jours il ne restera plus rien de l'ensemble des fresques dont Chassériau avait décoré l'escalier d'honneur du Palais. Ces fresques, dans leur intégrité, avant l'incendie, constituaient l'œuvre principale de l'artiste et occupaient une place importante dans l'histoire de la peinture décorative française du XIXe siècle. Les morceaux qui avaient résisté au feu et aux injures du temps, témoignaient de leur valeur. Le nom de Chassériau, trop oublié, rentre ainsi dans l'actualité.

C'est une figure originale et attachante que celle de cet artiste gracieux et fort qui tenta des voies nouvelles entre les deux maîtres du siècle, Ingres et Delacroix, et mourut à trente-sept ans, laissant un œuvre considérable dont l'influence se fait encore sentir, à un demi-siècle de distance.

Théodore Chassériau est né à Saint-Domingue le 20 septembre 1819. Sa famille était originaire de la Rochelle. Mais son père, d'un caractère aventureux, s'expatria. Après une existence de voyages et de tentatives dans l'Amérique du Sud, il entra dans la carrière consulaire et épousa, en 1806, Marie-Madeleine Couret de la Blaquière, fille d'un propriétaire français de Saint-Domingue. Il eut cinq enfants. Le peintre était le troisième. L'enfant fut amené à Paris à l'âge de deux ans et demeura confié à la direction de son frère aîné, Frédéric Chassériau, futur conseiller d'État, qui montra pour son cadet une sollicitude toute paternelle. La vocation de ce dernier s'accusa dès sa première jeunesse. Il passait son temps à dessiner et manifestait l'intention d'être peintre. Son frère, effrayé de sa responsabilité, le mit en pension; mais l'enfant tomba malade. Interrogé, il répondit qu'il voulait suivre sa vocation et entrer dans l'atelier d'Ingres. Il avait alors dix ans. Amaury Duval, allié à la famille, réussit à faire admettre dans l'atelier un enfant aussi extraordinaire, qui devint bientôt l'élève favori du maître et ne se sépara de lui que lors de sa nomination à l'académie de Rome. Témoin de ses regrets, Ingres l'invita à l'accompagner; mais les ressources de la famille ne permettaient pas l'éloignement de l'enfant. Son maître parti, il ne voulut pas entrer dans un autre atelier et se mit résolument à travailler seul en vue des expositions. Au salon de 1836, il exposait le *Retour de l'enfant prodigue*, *Caïn maudit* et un portrait d'*Emmanuel Arago*. *Caïn maudit* lui valut une médaille de troisième classe. Il n'avait pas encore seize ans. Malgré cet encouragement officiel, le jeune artiste exposa peu dans les années qui suivirent; mais il travailla considérablement, amassant les études, les esquisses, et faisant des portraits. Au cours de l'année 1836, il voyagea dans le midi, visita la Belgique et la Hollande.

Préparé par ce long stage, il apparaît au Salon de 1838 avec une *Vénus Anadyomène* et une *Suzanne au bain*, qui tirèrent du coup son nom de l'obscurité. Sa personnalité se dégageait. Il compte dès lors dans la phalange romantique comme l'un des maîtres de l'avenir. A ce moment il se lia avec Théophile Gautier, qui le prit en amitié. Séduit par la beauté plastique des créations du peintre, l'écrivain devint dans ses feuilletons comme l'écho de son œuvre.

En 1840, Chassériau accomplit son pèlerinage d'art à Rome où il retrouva Ingres. La vue de la Ville Éternelle transforma l'artiste. Accouru auprès de son ancien maître en disciple soumis et convaincu, il rentra six mois après à



VÉNUS ANADYOMÈNE (Peinture de CHASSÉRIAU. — Salon de 1838).

Paris, indépendant et décidé à rompre avec l'art exclusif de l'école ingriste. Le maître vit avec chagrin son ancien élève abandonner la tradition sévère de ses enseignements.

« M. Ingres, a raconté M. Jules Claretie, est l'ami du Dr Cabarrus qui possède dans sa galerie une superbe toile de Théodore Chassériau. Lorsque le peintre va rendre visite au médecin, il lui faut se heurter du regard à cette

toile maudite dont la couleur lui brûle les yeux. Alors que fait-il ? Gravement il lève les pans de son immense redingote, se voile les yeux et passe. »



Le Silence (Fresque de la Cour des comptes).

« Ne me parlez jamais de cet enfant-là, » disait-il à M. Haro, qui cherchait un jour à le rapprocher de celui qui avait été son élève.

Chassériau se sépara doucement et respectueusement de son ancien maître; mais il n'en porta pas moins sur lui un jugement sévère. De Rome il écrivait à son frère :

« Dans une assez longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre. Il a vécu ses années de force et il n'a aucune compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque; il est dans une ignorance complète de tous les poètes de ces derniers temps. Pour lui c'est très bien, il restera comme un souvenir et une reproduction de certains âges de l'art du passé, sans avoir rien créé pour l'avenir. Mes souhaits et mes idées ne sont en rien semblables..... »

A Rome, il se lia avec l'abbé Lacordaire qui préparait au couvent de Sainte-Sabine la reconstitution de l'ordre des Dominicains. Il fit de lui un portrait qui parut récemment à l'exposition des portraits du siècle, à l'école des Beaux-Arts.



La Guerre (Fresque de la Cour des comptes).

A son retour de Rome, il fut chargé de la décoration d'une chapelle de Saint-Merri où il écrivit la vie de sainte Marie l'Egyptienne. C'est l'œuvre la plus considérable de sa jeunesse. Il partit ensuite pour l'Algérie d'où il rapporta une vision bien personnelle de l'Orient dont de récentes expositions ont permis de constater la valeur. C'est alors qu'il obtint la décoration du grand escalier de la Cour des comptes. A la suite de cet immense travail qu'il exécuta de 1844 à 1848, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Chassériau atteignait alors trente ans. C'était un mondain, une sorte de gentilhomme d'art. A une époque où les artistes ne connaissaient pas les ateliers luxueux d'aujourd'hui, son atelier de l'avenue Frochot, où il remplaçait Alfred de Dreux, était célèbre par sa magnificence orientale et le goût pur de sa décoration. Il était un des hôtes assidus du célèbre salon de la rue de Chaillot que présidait Mme Emile de Girardin. Sa liaison avec Mlle Alice Ozy défraya la chronique demi-mondaine du temps. Elle servit l'art, car il utilisa comme modèle le corps charmant de la jeune femme, et celle-ci, de son côté, en souvenir de son peintre, légua au Louvre la *Suzanne*, œuvre de jeunesse intéressante à considérer à côté du *Tepidarium* qui marque le dernier terme et comme l'apogée du talent de l'artiste.

D'autre part, il fit d'elle, sous le titre de *Baigneuse endormie*, un portrait délicieux, page peu connue qui avait été pendant longtemps reléguée dans un grenier du musée d'Avignon par la pudeur d'un conservateur. C'est une des plus parfaites œuvres de Chassériau, qui semble y avoir en quelque sorte pressenti ce que le plein air devait apporter de ressources nouvelles à l'art moderne. Sorti de son grenier, le tableau figure aujourd'hui à l'hôtel de ville d'Avignon, où il préside aux mariages de la cité.

Les peintures murales de la chapelle des fonts baptismaux de Saint-Roch et de la coupole de Saint-Philippe du Roule furent les travaux les plus importants de la fin de sa vie. Il mourut tout d'un coup d'une fièvre sans nom, une fièvre nerveuse exaspérée par les bains de mer où les médecins l'avaient envoyé chercher la santé. Il ne se croyait pas malade et entretenait ses amis de ses divers projets. Cette disparition subite consterna Paris et mit en deuil le monde de l'art. Ce fut comme une explosion de douleur dont Théophile Gautier se fit l'éloquent interprète : « Théodore Chassériau, s'écrie-t-il, est mort à trente-sept ans, comme Raphaël, dans la plénitude de la vie et du talent, possédant encore tout le feu de la jeunesse et déjà toute l'expérience de l'âge



Baraize sculp

NYMPHE ENDORMIE

(Musée d'Avignon)

Revue de l'art ancien et moderne

Imp Massard

mûr. Il savait et il pouvait. Parti d'Ingres, ayant traversé Delacroix comme pour colorer son dessin si pur, il était depuis longtemps lui-même un maître, et tout dernièrement nous signalions son influence sur les plus hardis élèves de l'École de Rome. Un charme secret nous attirait vers lui, et souvent on nous a accusé de partialité à son endroit, partialité qui n'était qu'une avance de justice et dont nous sommes fier aujourd'hui comme d'une divination. Jamais nature ne fut plus sympathique. L'amour du beau, l'horreur du commun, le dédain du succès vulgaire, le souci perpétuel de l'art, l'énergie de la conviction, la persistance au travail, le dévouement aux siens, la religion de la famille, l'incorruptible probité du cœur et de l'esprit : telles étaient les qualités qu'il cachait sous l'apparence élégante et spirituelle d'un homme de la meilleure compagnie... »



Le Travail (Fresque de la Cour des comptes).

Peu à peu le nom du jeune et brillant artiste sombra, sinon dans l'oubli, du moins dans une sorte d'ombre où il risquait de demeurer si, par une fortune à la fois propice et malheureuse, l'incendie de la Cour des comptes ne l'avait rappelé brutalement aux nouvelles générations en détruisant son chef-d'œuvre.

Chassériau est un grand artiste parce qu'il est un artiste complet. Il s'est exercé dans toutes les branches de son art avec une indépendance, une originalité, une supériorité qui font de lui un maître sans ancêtres. Il a exécuté des fresques, des tableaux d'histoire, des scènes orientales, des portraits, des paysages, des dessins; il a touché à tous les genres et a marqué de sa griffe personnelle, de son empreinte profonde, toutes ses compositions.

On peut être un grand artiste en peignant de petits tableaux. Les exemples

sont fréquents dans toutes les écoles. Plus rares sont les grands décorateurs, ceux qui savent disposer leurs compositions sur une vaste surface et les approprier par le sujet et la couleur à un monument et à un emplacement donnés. Combien d'immenses peintures d'une science achevée sur les murs des églises, des mairies, des palais, les remplissent sans les orner! Chassériau du premier coup réussit dans ce genre plein d'écueils. Sa décoration de la chapelle de Sainte-Marie l'Égyptienne à Saint-Merri fut un chef-d'œuvre de grâce archaïque et d'art angélique, avec une saveur orientale qui seyait admirablement à ce sujet profane et sacré. Malheureusement il ne reste pas grand'chose aujourd'hui de ces scènes charmantes que l'humidité du lieu efface peu à peu. Néanmoins ce travail est encore une œuvre de jeunesse, en ce sens qu'on y sent bien, quoique lointaine, l'influence d'Ingres. C'est à la Cour des comptes que Chassériau s'est définitivement affirmé, quelques années plus tard, comme un des maîtres décorateurs de notre école française.

M. Marius Vachon a raconté, d'après des renseignements inédits, comment la commande fut donnée à l'artiste. — « Un soir, Frédéric et Théodore Chassériau étaient en visite chez M. Alexis de Tocqueville. Celui-ci dit à Frédéric que son frère paraissait bien triste. — En effet, répondit M. F. Chassériau, on lui refuse la demande d'une décoration murale dans un monument de Paris. — De qui cela dépend-il? demanda M. A. de Tocqueville. — Du ministre de l'Intérieur. — Ah! ce n'est que cela, je m'en charge; tranquillisez votre frère. — M. Vitet, député, était très intime du comte Duchâtel, ministre de l'Intérieur, et son conseil en matière d'art. M. Vitet avait posé sa candidature à l'Académie française, dont M. de Tocqueville était membre. « Mon cher ami, lui dit l'académicien, donnant pour donnant. Je vous promets ma voix à la condition *sine qua non* que Chassériau ait sa muraille. »

Cette muraille devint l'escalier d'honneur tout entier du palais. Voyons donc ce qui restait et ce que l'on a pu recueillir dans les débris de ces peintures murales. — D'abord les grisailles qui figuraient au rez-de-chaussée : un écuyer qui détache des chevaux de guerre liés à des branches d'arbre; *le Silence*, personnifié par une belle femme, le doigt sur la bouche; *la Méditation*, qui rêve sur le gazon; *l'Étude*, la tête inclinée, qui lit dans un grand livre. Un homme et une femme d'aspect imposant, ayant à leurs pieds un lion étendu, représentent l'*Ordre* et la *Force;* puis ce sont des dos nus de captives.

et une frise de guerriers, épaves d'une composition intitulée *la Guerre;* des figures symboliques appartenant à un panneau consacré au Commerce rapprochant les peuples; une océanide en grisaille allongée au-dessous, forme fluide et gracieuse, qui éveille à la mémoire les nymphes de Jean Goujon. Un groupe de femmes allaitant leurs enfants, seul fragment qui subsiste de la compo-



LA PAIX (Fresque de la Cour des comptes).

sition de la *Paix,* achève la liste pour ainsi dire funèbre des panneaux que la flamme et les hivers avaient respectés.

Les grisailles qui occupaient le rez-de-chaussée sont de magnifiques morceaux, d'une conception michelangesque, avec un calme, une sérénité graves, une pureté digne de l'antique. La composition de la *Paix* formait le couronnement de l'œuvre. La femme qui allaite son enfant, épisode perdu dans le vaste ensemble, est d'un sentiment délicieux. Dans la *Paix* le peintre avait représenté la *Tragédie* sous les traits de Rachel et la *Danse* sous ceux de Carlotta Grisi. Maxime du Camp a raconté qu'un jour, après la guerre,

Théophile Gautier, vieilli et déjà tout près de la mort, était venu revoir cette dernière image qui lui était chère. « Il resta longtemps, dit-il, à la contempler, comme si toute sa jeunesse, évoquée du milieu de ces pans de murs écroulés, lui eût apparu et lui eût parlé des choses d'autrefois. »

Par un contraste inattendu, Chassériau, artiste païen, excellait dans la peinture chrétienne. Il a fait des Christs et des Nativités d'un sentiment extraordinaire, ce qui tendrait à prouver qu'il n'est pas nécessaire de posséder la foi, ainsi qu'on le croit communément, pour interpréter les scènes religieuses. Sur les murailles de la chapelle de Saint-Roch, il a pu opérer comme à Saint-Merri en se livrant à son imagination orientale et païenne; mais à Saint-Philippe du Roule, où il a peint une descente de Croix, la situation était tout autre. La page est connue. Il a tracé le drame avec une puissance de style et de pensée qui l'avait mis au rang des rares artistes capables d'interpréter l'histoire religieuse dans la décoration monumentale.

V. CHEVILLARD.

(*La fin prochainement.*)





LES MONNAIES ANTIQUES

DE LA SICILE



Fig. 1.

Bien que favorisée par son climat, la Sicile n'a pas conservé de nombreux monuments de sculpture. Cependant, des colonies grecques y ont développé la civilisation pendant des siècles, et il est évident que les villes florissantes pressées sur cette île ont dû encourager les arts. Les auteurs anciens nous ont transmis peu de noms d'artistes siciliens. Mais, en admettant que la Sicile n'ait pas donné naissance à des chefs d'école, tels que Phidias et Praxitèle, ce pays eut certainement ses artistes nationaux; et, de plus, il est hors de doute que les cités libres, aussi bien que les cours des tyrans, ont employé des artistes venus de Grèce et d'Orient. Malgré cela, la Sicile n'a donné aux chercheurs de notre siècle que peu de statues, peu de monuments remarquables par le style et la grandeur.

Il est à croire que les possesseurs successifs de cette île luxuriante ont dispersé graduellement tout son patrimoine artistique. Verrès, connu surtout parce qu'il manqua de mesure dans ses déprédations, suivait sans doute un exemple déjà donné, et la Sicile est trop près de l'Italie pour que ses richesses artistiques n'aient point tenté les Romains opulents de l'Empire.

Que si la grande sculpture n'a pas laissé de traces en Sicile, l'art monétaire peut y être étudié dans toutes ses manifestations, dans tous ses déve-

loppements. De puissantes cités ont émis de nombreuses séries de numéraire depuis le IVe siècle avant notre ère jusqu'à l'époque de la domination romaine. Agrigente, Camarina, Catane, Géla, Himéra, les Léontins, Messana, Naxos, Ségeste, Sélinonte [1], et bien d'autres villes encore, ont laissé des monnaies dont la réunion forme une des suites les plus précieuses de la numismatique antique. Au reste, pour suivre le développement de l'art monétaire en Sicile, il suffit d'examiner la série de Syracuse, dont l'importance est en rapport avec la puissance de cette grande cité.

La première monnaie de Syracuse, qui paraît avoir été émise vers l'an 500 avant notre ère, est un bel exemple d'art archaïque, calme, sévère, mais puissant. Le type principal de cette monnaie représente un personnage conduisant un char traîné par quatre chevaux. Ce sujet, qui est déjà sculpté sur une métope d'un des temples de Sélinonte (VIIe siècle avant J.-C.), fut conservé sur le plus grand nombre des monnaies de Syracuse jusqu'au IIIe siècle avant notre ère. L'autre face de ces monnaies présente presque toujours une tête de nymphe ou de déesse (voir l'en-tête du présent article). On comprend qu'il est possible de rechercher si les graveurs employés à Syracuse ont su transformer ces sujets d'une manière originale.



Fig. 2.

Prenons d'abord comme exemple le *Damareteion*, grande pièce de dix drachmes, en argent, dont on fit une émission avec le produit d'une couronne en or offerte à Damareta [2] par les Carthaginois, après leur défaite à Himère (480 av. J.-C.). La tête de femme, couronnée de laurier et considérée pour cette raison comme celle de Niké, la Victoire, est empreinte d'une certaine rudesse (fig. 1). Quiconque n'est pas habitué à la simplicité et aux conventions de l'art archaïque, sera évidemment surpris de voir l'œil dessiné de face sur une tête de profil. Le personnage qui conduit le char paraîtra maigre (fig. 2), disproportionné, et la petite Victoire qui plane dans les airs semblera d'une gaucherie analogue à celle qu'on pourrait remarquer dans les anges de quelques vieilles peintures de l'école giot-

[1] Agrigente est aujourd'hui *Girgenti;* Camarina, *Torre di Camarana;* Catane, *Catania;* Géla était située près de *Terra Nova;* Himéra, devenue plus tard *Thermæ*, est aujourd'hui *Termini;* la ville des Léontins est *Lentini;* Messana est *Messine;* Naxos, *Schiso;* Ségeste, *Pileri di Barbara*, Sélinonte, *Terra delli Pulei.*

[2] Femme de Gélon, tyran de Syracuse.

tesque. Mais, dans l'ensemble, les types du *Damareteion* sont bien compris et produisent un bel effet. Nous ne connaissons pas le nom de l'artiste qui a gravé cette pièce ; mais le profil de la tête présente une certaine analogie de style avec celui de la tête de Minerve figurée sur les tétradrachmes d'Athènes, et je suis porté à considérer cette ressemblance comme une preuve de l'influence des sculpteurs Éginètes, Onatas et Glaukias, qui travaillèrent pour Hiéron Ier et pour Gélon.

Le ve siècle marque l'apogée de l'art monétaire en Sicile, et si les artistes n'étaient pas libres de choisir les sujets qui leur auraient convenu le plus, du moins ils s'efforçaient de donner à leurs œuvres un caractère original (voy. par exemple fig. 3 et 4). C'est ainsi que les monnaies de Syracuse



Fig. 3.



Fig. 4.

pourraient former un véritable musée de coiffures féminines dont la plupart sont des merveilles de grâce.

Tous les graveurs, que nous connaissons par leurs noms, inscrits sur la monnaie, sont éclipsés par deux maîtres qui doivent leur renommée, non seulement à leur talent, mais aussi à une circonstance qui leur permit de l'exercer dans des conditions particulièrement favorables.

Les Syracusains, après la victoire décisive remportée par eux sur les Athéniens, près du fleuve Assinaros (413 av. J.-C.), décidèrent de frapper, avec l'argent du butin, de grandes pièces du poids de dix drachmes, comme le *Damareteion*. Des monnaies de cette dimension, exceptionnelles dans l'antiquité, permettaient aux artistes de donner à leur talent un plus libre essor.

Kimôn et Evænétos ont signé ces beaux médaillons dont les types sont encore une tête de déesse et un char attelé de quatre chevaux. Ces deux artistes, dont le premier est peut-être antérieur au second de quelques

années, paraissent se rattacher à l'école de Polyclète et possèdent la science des proportions du corps humain. Kimôn (fig. 5) est plus sévère qu'Evænétos, et les coursiers dessinés par celui-ci sont plus fringants (fig. 6). La tête de Proserpine des médaillons d'Evænétos a moins de majesté et plus de grâce



Fig. 5.

que celle des pièces de Kimôn, mais la Victoire qui plane au-dessus des chevaux me paraît avoir été conçue par Kimôn d'une manière plus personnelle.

Du reste, ce graveur est doué d'un grand esprit d'invention, car, le pre-



Fig. 6.

mier, il osa graver sur une monnaie une tête d'Aréthuse de face (fig. 7). Si la création était heureuse, au point de vue artistique, Kimôn commettait une erreur en l'adaptant à la monnaie, car la figure de face devait être usée plus rapidement que celle de profil. Mais les Grecs sacrifiaient bien des considérations à leur goût. Aussi, la nouvelle création de Kimôn fut imitée en Sicile, en Thessalie et même en Asie Mineure, et les têtes de face acquirent momentanément une vogue considérable.

Kimôn et Evænétos firent aussi, pour Syracuse, de belles pièces en or représentant Hercule étouffant le lion de Némée (fig. 8).

A côté de ces deux grands artistes, on doit citer Eukleidès, qui, comme Evænétos, fut probablement l'élève d'Eumenès, graveur un peu plus ancien. Eukleidès ne manque pas non plus d'originalité, car il a signé une charmante pièce dont la tête est fort remarquable (fig. 9), et il créa, pour un autre tétradrachme, une tête de Minerve de face qui est un véritable chef-d'œuvre, malgré son manque de simplicité.



Fig. 7.

Il semble qu'à Syracuse les magistrats chargés de la fabrication des monnaies choisissaient avec attention et discernement les projets des graveurs, car nous connaissons des pièces dont les deux faces portent des signatures d'artistes différents. Ainsi, Phrygillos grave une jolie tête de déesse pour un tétradrachme dont le revers porte un char, d'un beau mouvement, dessiné par Evarchidas. D'autres monnaies sont signées par Eumenès et Evænétos, par Eukleidès et Eumenès, et par d'autres encore.



Fig. 8.

Cette véritable école d'artistes travaille pour toute la Sicile et son influence s'étend même sur le sud de l'Italie. Mais, en Sicile, comme dans tout le monde grec, un siècle vient où l'art décline, et c'est encore par les monnaies que nous pouvons suivre l'évolution artistique de la grande île. Cent ans après l'émission des beaux médaillons de Kimôn et d'Evænétos, sous le règne d'Agathocle (310-289 av. J.-C.), Syracuse avait une des plus belles monnaies de l'époque; mais, bien que cette pièce soit recommandable par la finesse et que le sujet du revers en soit original et bien modelé, on ne peut s'empêcher de remarquer la sécheresse avec laquelle est traitée la tête de Proserpine (voir la figure à la fin de l'article).



Fig. 9.

Les pièces bien connues de la reine Philistis, frappées à Syracuse au IIIe siècle avant notre ère, sont aussi des exemples évidents de cette décadence. Au revers d'une tête voilée, on voit encore le char attelé de quatre chevaux, qui paraît, dès l'origine, sur les monnaies de la grande cité sicilienne. Mais ce quadrige n'a plus ni la calme simplicité qu'on remarquait

sur les pièces les plus anciennes, ni l'élégance pleine de mouvement des compositions des artistes du ve siècle. Les chevaux, trop bien alignés, présentent des détails anatomiques peu agréables pour notre œil, et les jambes de ces coursiers forment un enchevêtrement qui remplit tout le champ de la médaille : il n'y a pas d'air dans le tableau; et cette faute seule prouverait que les graveurs siciliens du IIIe siècle n'ont plus le goût si délicat de leurs prédécesseurs.

Ces étapes de l'art, que nous suivons dans la numismatique de Syracuse, se retrouvent dans toutes les grandes villes de la Sicile, et on peut citer de nombreuses créations artistiques qu'on chercherait vainement dans les autres régions du monde grec, et qui méritent certainement d'être connues davantage. Citons : le Silène, accroupi dans des poses variées, au revers des monnaies de Naxos ; le dieu-fleuve de Sélinonte, sacrifiant sur un autel ; le jeune chasseur de Ségeste, au milieu de ses chiens; la gracieuse nymphe de Camarina, portée par un cygne ; la nymphe d'Himera, dans une pose hiératique ; les aigles majestueux d'Agrigente.

En somme, les historiens de l'art antique ne doivent pas négliger la Sicile, sous prétexte que cette opulente province n'a pas conservé de monuments de la grande sculpture. Regardez seulement les monnaies de Syracuse; elles savent plaider la cause de la Sicile tout entière. Rappelons-nous que la tête des médaillons d'Evænétos, après avoir inspiré le type des monnaies françaises de notre époque, fut empreinte sur des timbres de quittance en usage il y a quelques années.

Adrien BLANCHET







UN ESPRIT D'ARTISTE AU XVIe SIÈCLE

PHILIBERT DE L'ORME



RONONCER le nom de Philibert de l'Orme, c'est immédiatement rappeler celui des Tuileries. Il n'avait pourtant construit qu'une bien petite partie de l'immense palais qu'ont connu les hommes de la génération antérieure à 1870. Mais les souvenirs s'attachent plus volontiers aux affirmations simples, sans se préoccuper de leur exactitude. Et la destruction même du palais contribuera sans doute à grandir la gloire de son architecte primitif, en l'entourant de ce qu'il y a de légendaire et de mystérieux dans les choses disparues.

A coup sûr, Philibert de l'Orme reste un des artistes les plus populaires de la Renaissance française avec Goujon, Lescot, Pilon, et il est bien l'homme de son temps ou au moins un homme de son temps par son caractère, ses idées, ses œuvres. C'est à ce titre surtout que nous voulons l'étudier.

Rude, passionné, agressif, plein de lui-même, pénétré de la valeur de ses théories, par là même de sa propre supériorité ; sérieux, grave, religieux avec

une pointe de piétisme; soucieux de ses intérêts matériels, habile à pousser sa fortune, à la soutenir ou à la rétablir : voilà pour le caractère. Très engagé dans la renaissance érudite, tout rempli d'antiquité, convaincu que la « vraie architecture » n'a commencé à renaître que de son temps, et cependant soucieux des parties matérielles de son art, apte à sentir l'importance de la technique et à la rechercher même dans le passé du moyen âge : voilà pour les idées. Producteur fécond, mêlant, comme à son insu, l'originalité puissante de son tempérament à l'esprit d'imitation qui fait le fond de ses théories; oubliant même ses doctrines pour s'abandonner à son imagination dès qu'il agit, c'est-à-dire dès qu'il construit; à la fois sec et exubérant, l'homme du goût le plus raffiné et des conceptions architecturales ou décoratives les plus aventureuses : voilà pour les œuvres.

Son portrait, placé en tête de ses livres[1], offre bien quelques-uns de ces traits. La physionomie est grave, énergique, soucieuse; le nez, d'un dessin très ferme quoique médiocrement régulier, les arcades sourcilières fortement accusées, la remarquable fixité du regard nous le montrent comme une de ces figures vigoureuses où nous résumons volontiers le XVI[e] siècle. Vrai Caton le Censeur, eût dit sans doute Brantôme.

Des documents assez nombreux permettent aujourd'hui de fixer avec quelque précision sa biographie; mais, pour connaître l'homme, nous avons mieux : ses écrits. Car cet artiste a beaucoup écrit et l'on sent qu'il aimait à écrire. Cela encore le met bien dans son temps, témoin Jean Bullant, Bernard Palissy, Jean Goujon lui-même, qui ajouta une *épître* à une traduction de Vitruve publiée par Jean Martin en 1547.

Philibert de l'Orme a fait paraître, en 1561, les *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à peu de frais;* en 1567, l'*Architecture*. Ce dernier ouvrage devait avoir deux volumes, le second resta à l'état de projet; on ne saurait assez le regretter, nous verrons pourquoi[2].

Et tout d'abord, c'est parce que les écrits de l'artiste constituent presque

[1] On a pendant longtemps attribué le nom de Philibert de l'Orme à la figure d'un grand médaillon qui n'a avec lui aucun rapport. Courajod a démontré l'erreur.

[2] Les *Nouvelles Inventions* et l'*Architecture* ont eu des éditions assez nombreuses. Au XVII[e] siècle, elles ont été réunies en un seul tome avec ce titre : *Œuvres de Philibert de l'Orme* (1626). Les *Nouvelles Inventions* y sont placées à la fin, formant les livres X et XI. Tout récemment, M. Nizet a reproduit, par les procédés photographiques, les premières éditions de l'*Architecture* et des *Nouvelles Inventions*. Nous nous servons ici des éditions originales, surtout pour les illustrations, qui plus tard ont été augmentées de planches, où Ph. de l'Orme n'est pour rien et qu'il faut négliger.

une autobiographie. Là encore, on le sait, se retrouve un trait du XVI[e] siècle. Les auteurs se mettaient volontiers dans leurs livres, non seulement les poètes — ils l'ont toujours fait — mais les érudits, les jurisconsultes. La personnalité des hommes du temps était si forte qu'elle éclatait partout. Donc,



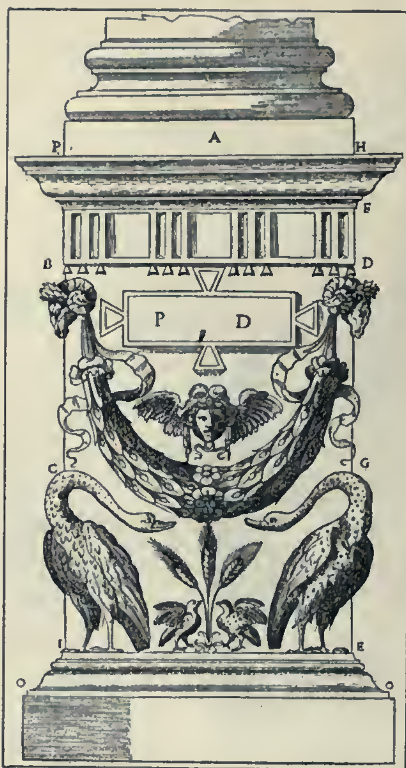
PORTRAIT DE PHILIBERT DE L'ORME

D'après l'original en tête de son *Traité d'architecture* (Édit. de 1576).

Philibert de l'Orme s'est beaucoup raconté : au travers d'une démonstration jaillit une anecdote, un souvenir intime; il parle à tout venant de ses travaux, de ses déboires, de ses projets. Par exemple, il s'interrompra au milieu de la description toute technique d'un système de charpente, pour s'écrier : « S'il plaist à Dieu me donner l'esprit plus libre et me mettre hors de tous ennuicts et traverses que l'on m'a donné depuis le trespas du feu Roy Henry, mon très souverain seigneur et bon maistre[1]. » Il décrira une porte triomphale édifiée

[1] *Nouvelles Inventions*, I, 26.

pour les fêtes de 1559 et il ajoutera : « Mais hélas, ce triomphe peu après fut converty en grandissime désolation et désastre duquel nous nous resentons encores[1]. » Et voilà ainsi, dans un chapitre sur l'ordre corinthien, la tragédie de 1559 qui nous apparaît, avec l'ébranlement qu'elle causa dans toutes les âmes. Ou bien c'est comme un tableau de genre pris sur le vif : « Estant à Rome du temps de ma grande jeunesse, je mesurois les édifices et antiquitez..... Advint un jour que, mesurant l'arc triumphant de Saincte Marie Nove, comme plusieurs Cardinaux et Seigneurs se pourmenants visitoient les vestiges des antiquitez et passoient par le lieu où j'estois, le cardinal de Saincte Croix..... dit en son langaige romain qu'il me vouloit cognoistre, pour autant qu'il m'avoit veu et trouvé plusieurs fois mesurant divers édifices antiques, ainsi que je faisois ordinairement avec grand labeur, frais et despens selon ma petite portée[2]. » Or, c'est le début de chapitres didactiques sur les mesures italiennes comparées aux mesures françaises. Ailleurs une espèce d'hymne triomphal : « Ce que je cognois en moy, qui de jour en jour expérimente, trouve et excogite nouvelles inventions... en quoy par la grâce de Dieu j'ay tant bien procédé et prospéré que j'ay ordonné et faict construire Temples, Chasteaux, Palais et Maisons par vray art d'Architecture en divers lieux, tant pour Roys, Princes, Cardinaux qu'autres[3] ! » Mais s'il se met ainsi en scène, n'en veuillez pas à l'artiste; d'abord il n'a plus, dit-il, « aujourd'huy autre



Piédestal antique
Copié par Philibert de l'Orme.

[1] *Architecture*, VIII, 11. Cette porte triomphale est reproduite dans l'*Architecture*, et Palustre a montré qu'elle avait été presque copiée dans le portail méridional de Saint-Nicolas des Champs à Paris.

[2] *Architecture*, V, 1.

[3] *Nouvelles inventions*, I, 26.

chose en délibération que cheminer en ma simplicité et me cacher le plus que je puis des hommes (il y a de l'Alceste dans Philibert de l'Orme), pour avoir mieux la commodité de poursuivre mes études d'architecture[1] ». Puis, s'il parle tant de lui, c'est pour être utile aux autres. Enfin tout cela revient à Dieu, qui sert ainsi comme de caution à son talent. Voici les deux notes réunies : « Ce que j'en escris ne tend à autre fin qu'à instruire et apprendre les hommes de bonne volonté, signamment les ignorants, auxquels je désire de bon cœur communiquer ce talent lequel Dieu m'a donné en ce peu de cognoissance que j'ai de l'art. » Nous avons ainsi, dans ces livres d'architecture, les *mémoires* d'un architecte, autant que chez Montluc ceux d'un homme de guerre, chez du Bellay, d'un homme d'État, chez Palissy, d'un savant.

Si attachante que soit la biographie de de l'Orme[2], nous n'en prendrons absolument que ce qui peut servir à nous faire connaître l'homme, ses idées, celles de son temps. Il était né à Lyon vers 1515, de souche bourgeoise, dans une ville artiste et lettrée; il lui en resta toujours quelque chose, comme aussi du tempérament lyonnais. Il débuta très jeune, s'il faut l'en croire (mais on n'y est pas obligé) : « Dès l'âge de quinze ans..... je commençay à avoir charge et commander tous les jours à plus de trois cents hommes. » Puis il alla étudier à Rome en 1533; et il y fit exactement ce que feront pendant trois siècles nos jeunes artistes : des relevés de monuments antiques[3]. C'est donc une date importante dans l'histoire de l'art français; l'architecture érudite en sort.

Il revint à Lyon en 1536, avec le cardinal du Bellay, puis quitta Lyon pour Paris entre 1540 et 1544 ; c'était à peu près le moment où Jean Goujon y arrivait de Rouen : la centralisation se faisait dans l'art comme dans le gouvernement. Il prit assez vite une situation importante, car Jean Goujon le cite en 1547, dans le *Vitruve* de Jean Martin, à côté de Pierre Lescot. Mais son rôle prépondérant commença avec Henri II. De 1547 à 1559, il fut successivement ou concurremment architecte du roi, inspecteur des bâtiments royaux,

[1] *Nouvelles inventions*, II, 2.

[2] Berty a raconté sa vie de façon très intéressante et fourni sur lui des documents de premier ordre. Il n'y a qu'à y renvoyer (*Histoire générale de Paris. Région du Louvre et des Tuileries*, 2 vol. in-4°), ou bien *Grands Architectes de la Renaissance*, 1 vol. in-18. M. Vachon a donné un *Philibert de l'Orme* dans la *Collection des artistes célèbres*, 1 vol. in-8°, 62 pages. Viollet-le-Duc a étudié la valeur de l'œuvre architecturale dans ses *Entretiens sur l'architecture* (t. II, 8e entretien).

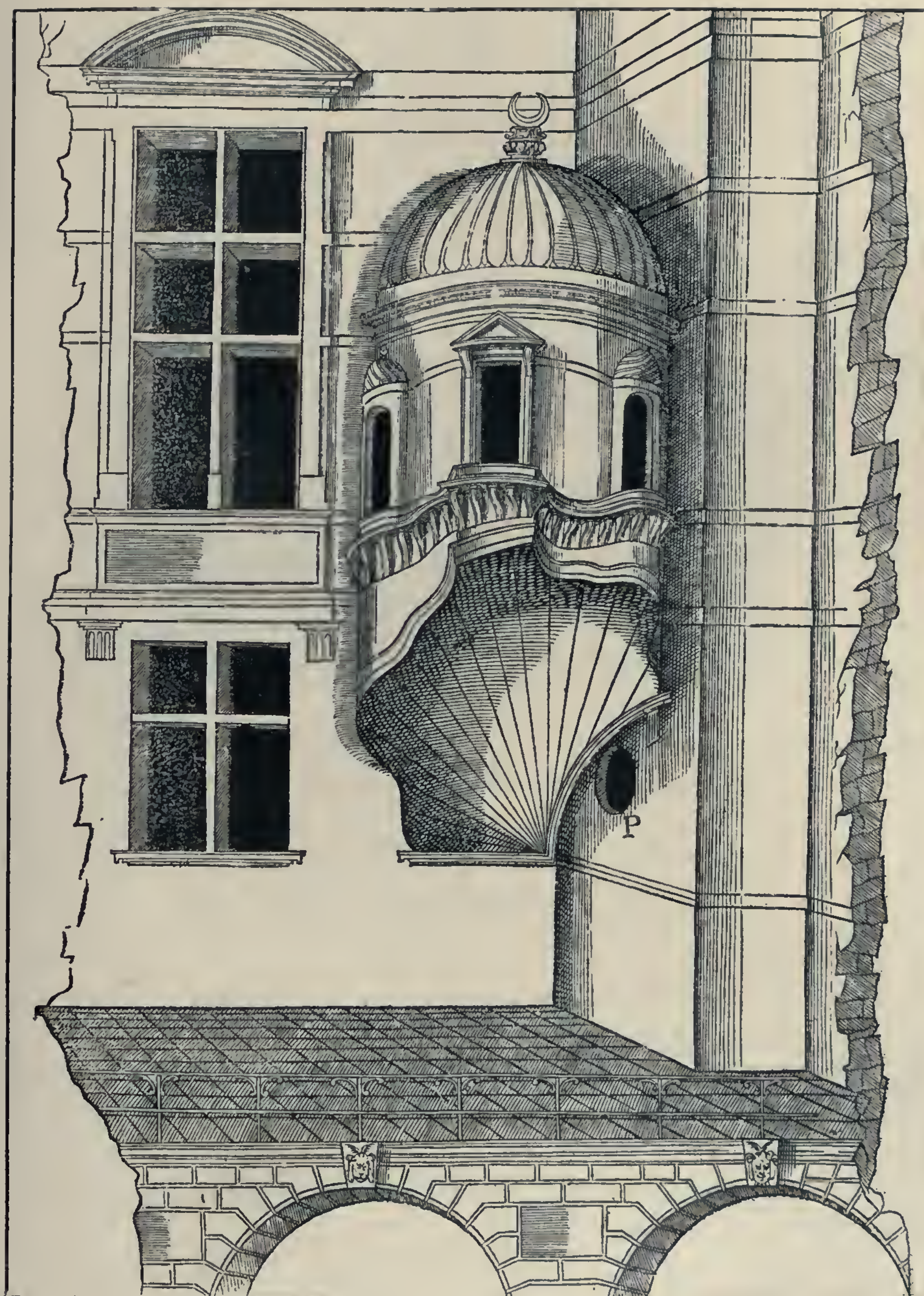
[3] *Architecture*, VI, 9.

maître des comptes en 1556. Il avait reçu, on ne sait quand, la clergie, et devint ainsi aumônier en même temps que conseiller du Roi, puis abbé commendataire, chanoine de Notre-Dame, etc. Il était plus connu de son temps par son titre d'abbé d'Ivry que par son nom même de de l'Orme. Diane de Poitiers le choisit pour son architecte particulier. De là, vers 1548, les travaux du château d'Anet; vers 1556, la galerie de Chenonceaux, ses œuvres capitales, avec le tombeau de François Ier et les Tuileries.

Cela ne se passait pas sans bien des récriminations contre lui, bien des attaques. Rien là d'étonnant, d'autant que nous sommes dans ce XVIe siècle, temps de luttes, où les convoitises tiennent autant de place que les passions. Toute l'histoire de la littérature en est pleine, sans compter à la cour les conflits entre les Guise, les Montmorency, les Saint-André, les Bourbon. D'ailleurs, tel que nous connaissons Philibert de l'Orme, nous pouvons facilement nous le figurer avide, hautain, méprisant, portant sa fortune avec une morgue désagréable.

Vint la catastrophe de la mort d'Henri II en 1559. Toute une révolution de cour la suivit, on le sait. De l'Orme fut entraîné dans la tourmente; il perdit en un jour ses emplois : la charge d'inspecteur des bâtiments royaux fut donnée à Primatice, ainsi que la conduite du tombeau encore inachevé de François Ier. Il entreprit de se défendre et rédigea un mémoire fort curieux que Berty a publié. Il y rappelait ses services de tout genre : comment il avait sauvé Brest menacé par les Anglais, comment il avait épargné les deniers du roi en empêchant les malversations dans les comptes des travaux, comment il avait « porté en France la vraie façon de bâtir, osté les façons barbares », comment enfin le roi et les grands lui avaient dû plus d'une fois leur salut : « que si je n'eusse fait telle diligence aux maisons royales, souvent le Roy, les Princes et aultres eussent été accablés et en extrême danger de leur corps pour les poutres et planchers qu'il a fallu souvent retenir et abattre ». Cela ne rappelle-t-il pas le fameux : « J'étais sur le vaisseau quand Ruyter fut tué » ou autres gasconnades célèbres? A tout cela qu'avait-il gagné? « Une barbe blanche ! »

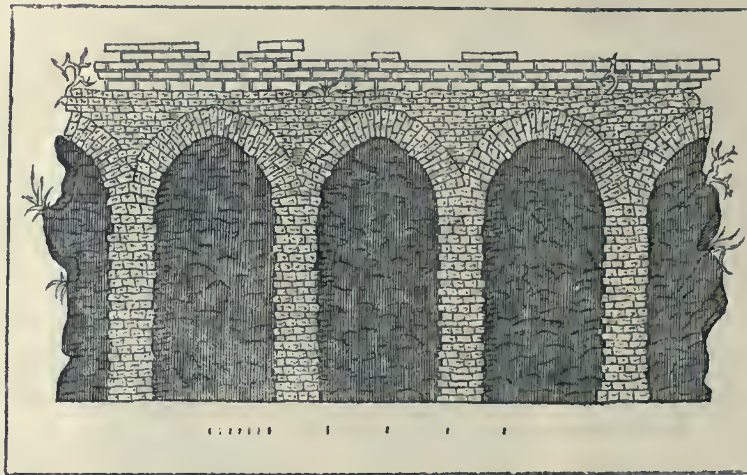
Ce plaidoyer convainquit-il les gens qui tenaient le pouvoir? Toujours est-il que la faveur lui revint, et — ce qu'on n'attendrait pas — par Catherine de Médicis, alors qu'il avait été quelque chose comme le factotum de Diane de Poitiers, la rivale de la reine. Dès 1563, il était employé à la cons-



Trompe du chateau d'Anet

truction du château de Saint-Léger en Yvelines, et en 1564, il recevait commission de dresser le plan et de diriger les travaux du palais que Catherine se faisait construire aux Tuileries.

On suit Philibert de l'Orme de date en date jusqu'à sa mort, le 8 janvier 1570. Il laissait une assez grosse fortune; on a son testament rédigé le 21 décembre 1569. Deux enfants naturels lui survécurent. Ne disons pas qu'il



Fondations du chateau de Saint-Maur.

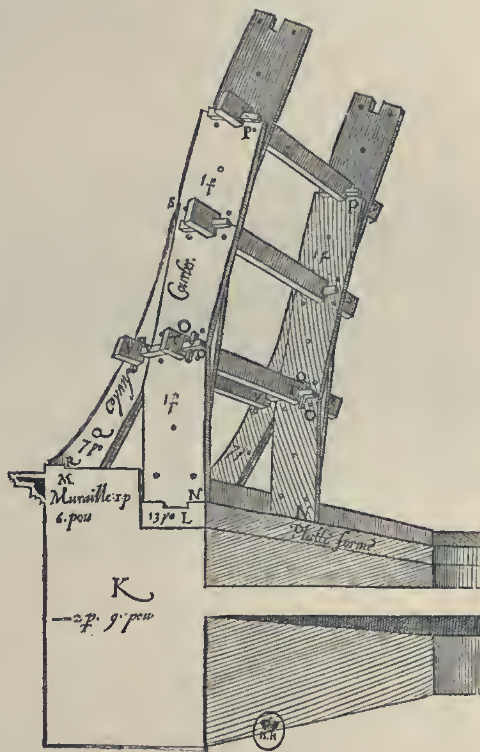
les avait eus quoique clerc, plutôt parce que clerc; c'était tout à fait accepté au xvi[e] siècle; le *Catalogue des actes de François I[er]* est plein d'actes de légitimation dans des circonstances semblables, qui révèlent les détails de mœurs les plus curieux.

Il avait commencé ses livres au temps de sa disgrâce, soit pour occuper son activité à laquelle on faisait des loisirs, soit pour se donner des titres, comme nous dirions aujourd'hui, et se rappeler à l'attention. Il travailla pendant sept ans à l'*Architecture*. Il ne manque pas de le faire savoir et parle « de la peine et fatigue que j'ay soustenu l'espace de six ans continuels, et plus, tant pour l'invention et portraicts des figures du présent œuvre que pour leurs démonstrations et explications [1] ».

Ses ouvrages nous révèlent tout d'abord la place que l'esprit d'invention

[1] *Architecture*, IX, prologue.

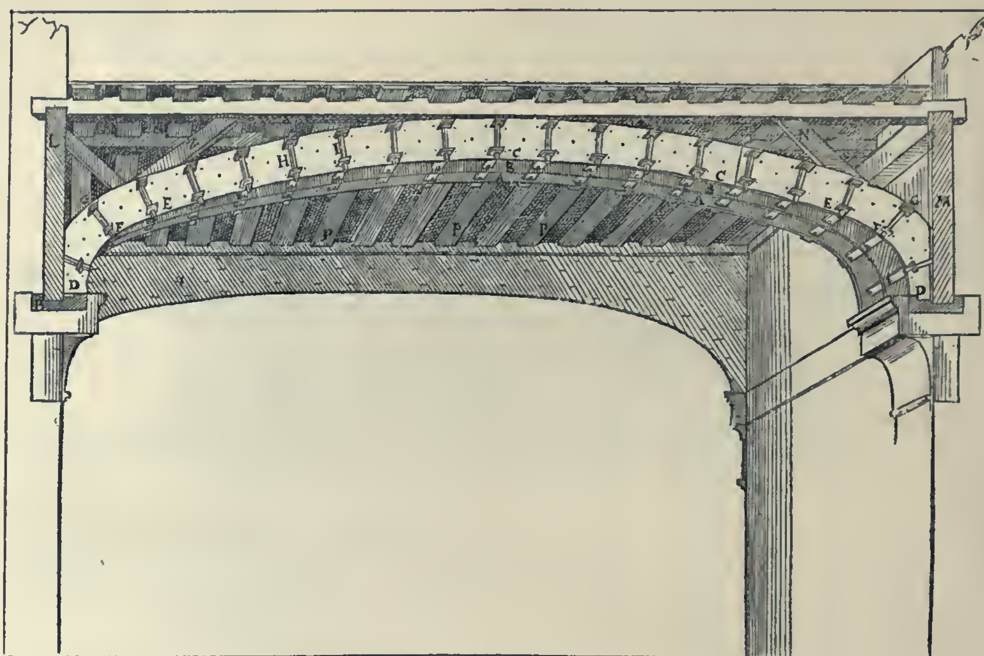
tient chez lui. De l'Orme est une intelligence scientifique et pratique. Vers 1558, on le voit signalé comme ayant imaginé « pour plus grande expédition et moins de frais un mollin et engin à cier marbre et autres pierres ». Au château de Saint-Maur, qu'il eut à construire pour le cardinal du Bellay en 1546, il rencontra un terrain mouvant. Pour éviter de gros frais, il fit creuser des puits carrés jusqu'au fond solide qui se trouvait à quarante pieds. Il les remplit de « bonne maçonnerie », les réunit par des arcs de décharge et édifia sur ces fondations originales sa construction tout entière. C'est le bétonnage que nous voyons pratiquer aujourd'hui. Il se préoccupe des détails techniques, des commodités d'aménagement, etc.; pour établir des communications plus faciles entre les appartements, il construit des galeries extérieures ou bien des trompes. Il en donne un modèle exécuté à Anet. Il avait toutes sortes de procédés pour « empescher la peine et fascherie en laquelle sont plusieurs par la fumée » des cheminées. Il en remplit un livre entier de l'*Architecture*.



Détails de la charpente.

Mais surtout son système de charpente, autrement dit les *Nouvelles inventions pour bien bastir et à peu de frais!* Il y revient sans cesse et partout. Voici en quoi consistait l'invention. Jusque-là, on se servait, pour les plafonds ou les couvertures, de longues et grosses poutres, difficiles à trouver, très chères, très lourdes. Tous, nous connaissons ces énormes et admirables édifices qui, par-dessus les voûtes en pierre de nos cathédrales, forment comme un second édifice en bois. Il les remplaçait par des poutres très petites, de 4 pieds de long environ, et qui s'enchevêtraient les unes

dans les autres, un peu comme les claveaux des arcs en pierre, avec cette différence qu'elles étaient reliées par de fortes chevilles. Ensemble élastique et résistant à la fois, qui rappelle quelque chose de la croisée d'ogives gothique, en même temps qu'il fait penser aux fermes et au boulonnage de notre architecture moderne en fer. On pouvait en user pour les pla-

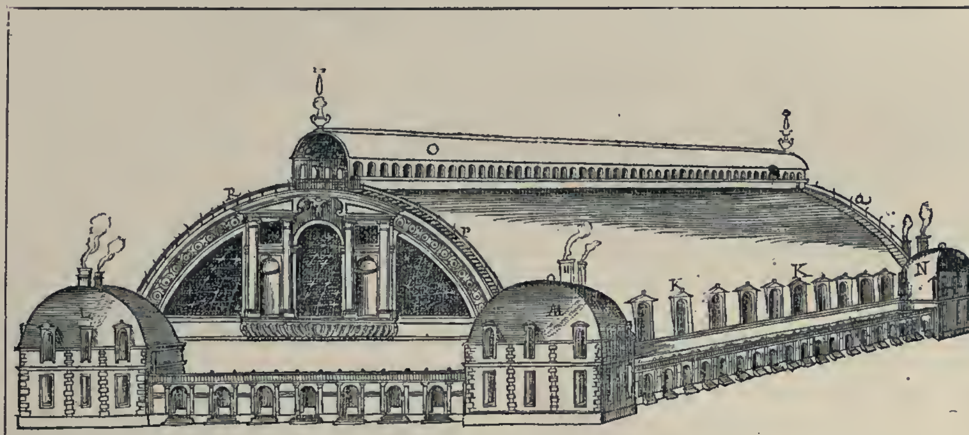


Adaptation de la charpente a un plafond

fonds aussi bien que pour les toits. Pour les grandes salles, le plancher se composait ainsi de deux à trois cents poutrelles.

Il affirme que son système offrait toutes les garanties de solidité. Dans une maison qu'il possédait, rue de la Cerisaie, il avait fait faire ainsi deux planchers, composés l'un de 225, l'autre de 263 poutrelles. « Elles furent esprouvées avec deux vérins, en la présence de Sa dicte Majesté et d'autres Princes et Seigneurs... et quelque presse et force de vérins qu'on y sceust faire, jamais on ne les peut faire baisser de demy doigt. Il me semble véritablement que si en leur lieu y en eust eu quatre ensemble des plus grosses que l'on a accoustumé de mettre en œuvre, qu'elles se feussent peu rompre, pour endu-

rer une si grande force et presse[1]. » Or, pour ces poutrelles « il ne faudrait de plus grand bois pour les faire que de bûches de moulle desquelles on use ordinairement à Paris pour bruler ». Et que d'avantages ! De l'Orme n'en indique pas moins de dix : murs peu épais, suppression des ferrures, bon marché, etc. Encore n'a-t-il pas tout dit. Par contre, il insiste sur les « grands dangiers qui adviennent aux bastiments à cause de la façon des planchers



PROJET DE GRANDE BASILIQUE

carrez, ainsi que j'en fis faire à Annet, malgré moy, pour ce qu'il m'estoit commandé ».

Et le voici qui donne carrière à son imagination aventureuse, car il est essentiellement ce que nous appelons un homme à projets : « Je me suis avisé qu'il est bien aisé de faire un bien grand édifice ou grande salle... sans y faire grande maçonnerie... Voyez-y donc (sur son dessin) le plan d'une salle qui a quarante toises[2] de longueur et vingt-cinq de large... œuvre qui est plus belle qu'aucuns ne sauraient penser. » Et qui ne serait « esbahi », s'il voyait un pont qui fût fait « de deux et trois cents toises de large à toute une arche seulement sur une grande furieuse rivière... ce qu'à plusieurs semblera estre chose monstrueuse et quasi incroyable ». — « Certes ! si Jule César (voici l'obsession des anciens qui reparaît), Empereur si docte, si sage et si heureux

[1] *Nouvelles inventions*, II, 2.

[2] La toise, on le sait, vaut à peu près 2 mètres.

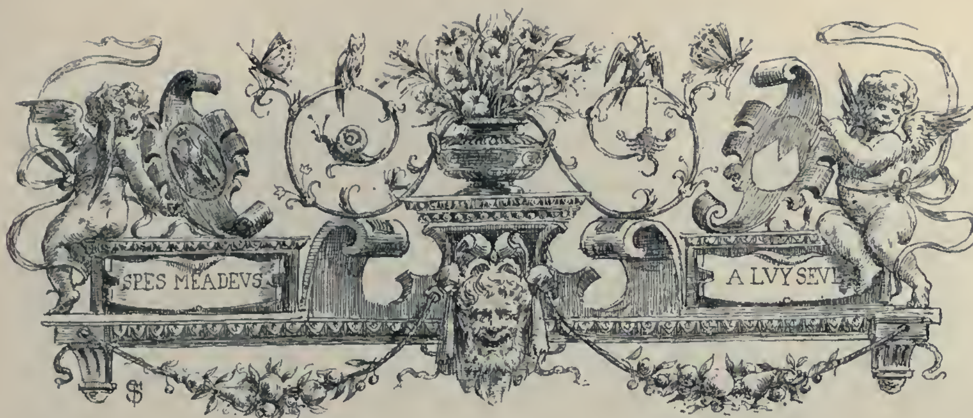
en toutes ses entreprises, eust sçeu telle invention, il luy eust été fort aysé et facile à faire les ponts qu'il descrit en ses *Commentaires*[1]. » Mais ne nous semble-t-il pas, en face de ce pont de quatre à six cents mètres, de cette salle de cinquante mètres de large, que nous en sommes déjà aux merveilles de la *Galerie des Machines* et du *Viaduc de Garabit ?* Le modèle même n'est pas très éloigné de nos *projets* d'Exposition. Il ne manque que la *Tour Eiffel*. Encore n'est-il pas sûr qu'elle dût manquer toujours. Car ces choses « monstrueuses » n'étaient pas tout ; les contemporains avaient chance d'en voir bien d'autres ; « tant d'autres choses utiles, tant pour l'architecture que pour l'art militaire, soit pour conserver places, ou bien pour les battre, prendre ou gagner ». On ne devait cependant jamais les connaître, car l'auteur se donna tout entier à son « vray art d'architecture ». Nous l'y suivrons et nous chercherons en lui l'artiste après l'inventeur.

[1] *Nouvelles inventions*, I, 26.

HENRY LEMONNIER.

(*La fin prochainement.*)



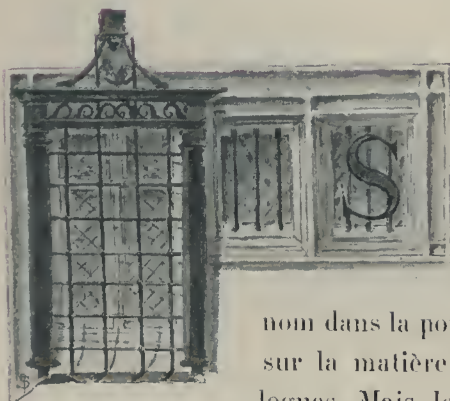


LE BUSTE

DE

GAUTHIOT D'ANCIER

1490-1556



Si la recherche de la paternité est interdite dans nos codes, il n'en est heureusement pas ainsi pour les œuvres des artistes. Elle est passionnante comme la chasse, avec ses alternatives d'espoir et de déception, cette poursuite d'un nom dans la poussière des archives, dans les publications sur la matière, dans les comparaisons d'œuvres analogues. Mais le champ des hypothèses est trompeur, et lorsqu'on croit avoir atteint le but, il s'éloigne encore.

Il en sera peut-être ainsi pour le buste qui fait l'objet de cette étude, mais l'effort devait être tenté. Le personnage qu'il représente n'est pas un inconnu, et je ne suis pas le premier à parler de lui. Sa vie mouvementée a trouvé un historien dans le regretté M. Auguste Castan [1], ancien bibliothécaire de la ville de Besançon, correspondant de l'Institut, bien connu du monde savant par ses travaux sur la Franche-Comté. Un croquis lithographique du buste a

[1] A. Castan. Granvelle et le petit Empereur de Besançon. *Revue historique*. t. V.

été reproduit avec une intéressante notice dans une publication locale par M. Jourdy, bibliothécaire de la ville de Gray [1].

C'est dans le vestibule de l'hôtel de ville de Gray que se trouve ce bel échantillon de l'art au XVIe siècle, donné à la ville par M. l'abbé Four. Ce buste est en terre cuite polychrome. La tête est coiffée d'une large toque ; le pourpoint est jaune avec des galons et une double rangée de boutons dorés ; une médaille pend à une chaîne d'or, et un ample manteau doublé d'une fourrure blanche recouvre les épaules. Les mains manquent et il ne reste malheureusement plus qu'une partie de l'avant-bras gauche. Le visage encadré d'une barbe noire est régulier, d'une expression triste et énergique à la fois. La couleur, malheureusement, a été reprise dans des tons crus. Mais l'expression de la physionomie est si vivante que ce défaut disparaît. Le socle en bois sculpté, avec des reliefs d'un travail délicat, porte la devise : SPES MEA DEVS, avec des ancres, et plus bas :

ANNO 1538, ÆTATIS SVÆ 49
QVO AD INVICTISSIMVM. CÆS.
CAROLVM V. IMP. OPT. MAX.
RECVRREN. ILLIVS. ŒQVISSIMVM.
JVDICIVM PER SEPTIENNVM.
EXPECTAVIT.

Avant que nous parlions davantage de l'œuvre, le lecteur ne nous en voudra pas de lui dire, aussi brièvement que possible, quelques épisodes de la vie de ce curieux spécimen des hommes publics du XVIe siècle, si fertile en la matière. Le buste est le portrait de Simon Gauthiot d'Ancier, d'une famille noble de Gray, dont le bisaïeul, Anthoine Gauthiot [2], mort en 1434, avait été conseiller du duc de Bourgogne et lieutenant de son bailli d'amont. Son père, Guy Gauthiot, était avocat fiscal au parlement de Dôle, et sa mère, Isabeau Chambellan, était fille du général des monnaies du comté de Bourgogne.

Né en 1490, Simon Gauthiot entre de bonne heure à la municipalité de Besançon où il trouvait un théâtre à souhait pour son ambition et sa soif du pouvoir. Il fut servi du reste par une circonstance imprévue. Mis en relation par son beau-frère Hugues Marmier, président du parlement de Dôle, avec le connétable Charles de Bourbon, au moment où celui-ci venait en Franche-

[1] Le journal *les Gaudes*, n° du 16 février 1892.

[2] Bibliothèque nationale, cabinet d'Hozier, vol. 157.



Fournier-Sarloveze del.

GAUTHIOT D'ANCIER

(Buste du Musée de Gray _ H^{te} Saône)

Revue de l'art ancien et moderne

Héliog & imp. Massard

Comté pour envahir la Bourgogne à la tête des lansquenets impériaux, il le reçoit dans son hôtel [1], et le connétable lui fait l'honneur d'être parrain d'un de ses enfants. Trouvant en Gauthiot un ambitieux à l'esprit délié,



LE CARDINAL DE GRANVELLE (Musée de Besançon).

doublé d'un maître diplomate, Charles de Bourbon l'attache à sa maison en qualité de maître d'hôtel et l'emmène avec lui en Italie.

Gauthiot n'assista pas au siège de Rome, où son maître trouva la mort; une fièvre le retint à Sienne, mais elle cessa à temps pour lui permettre de prendre part, — et une part d'amateur éclairé, — au sac de la ville. Nous devons croire que son butin fut d'importance, car : « Monseigneur de Savoye lui avoit donné gens pour sa seureté, mais parvenu à certain lieu, il licencia les dicts à lui baillez pour sa dicte seureté, et compagnie, et tost après fut troussé [2] »

[1] Il existe encore une partie de la façade au n° 13 de la Grande-Rue, à Besançon.

[2] Extrait de la *Réplique faite par le conseil communal de Besançon au mémoire de Gauthiot*, 30 septembre 1538.

par un des seigneurs du pays. Il s'en tira cependant à bon compte, si l'on en juge par les achats de terres et de seigneuries qu'il fit dès son retour. En même temps que de nombreux objets d'art, il rapportait le cœur du connétable, pour lequel il obtint plus tard une sépulture dans la cathédrale Saint-Étienne de Besançon. A la même époque, l'empereur Charles-Quint, pour le récompenser de son zèle le créait gentilhomme de sa maison avec une pension annuelle de deux cents francs.

Gauthiot entre alors dans la période brillante de sa vie ; habile, éloquent, peu scrupuleux sur les moyens, flattant les passions populaires, avec des goûts et des allures de grand seigneur, il est l'oracle de la cité dont il devient gouverneur. C'est chez lui que se décident toutes les questions avant d'être apportées au conseil, où il ne se rend qu'environné de nombreux clients. Entre temps, il protège les arts, enrichit ses collections, et pendant dix ans éblouit ses concitoyens par l'éclat de fêtes qui lui valent le surnom de *petit empereur de Besançon,* qui n'était pas pour lui déplaire.

C'est ainsi qu'en 1533 il reçoit le prince d'Orange, héritier de Philibert de Châlon, et son frère le comte de Nassau. Les réceptions officielles d'alors ne diffèrent guère de celles de nos jours : compliments, défilés de corporations, détonations de pièces d'artillerie, réception des autorités et banquet. Après un brillant souper servi à l'hôtel d'Ancier, on joua devant les princes « une morisque fort somptueuse[1] ». « On y voyait les trois déesses, Juno, Palas et Vénus, bien richement accoustrées, montées, l'une sur une licorne, les aultres deux sur dromedaires ; et les menoyent trois compagnons habillés comme dieux, très richement avec grosses chaînes d'or. Juno donna audict prince un beaug ruby esmaillé de blanc et audict aneau estoit pendant un billet escript tout en lettres d'or, lequel s'ensuyt :

Je suis Juno, déesse de richesse
Esclaircissant nobles cœurs vertueux.
De nos trésors fais à chascun largesse
Pourvu qu'ilz soyent hardys, vaillans et preux. »

Palas et Vénus parlaient à leur tour « et les dons présentés, les trois compaignons conducteurs dansèrent avec dames et demoiselles qui lors estoient dans la salle ».

[1] Procès-verbal de l'entrée solennelle du prince de Nassau à Besançon. *Délibérations municipales de Besançon.*

Mais tout ne se passait pas en danses et en poésies dans la cité impériale. Le gouvernement en était malaisé. Une municipalité démocratique luttait contre un clergé puissant dont le chef était un archevêque de la grande maison des Vergy; il fallait toute l'habileté du cardinal de Granvelle, le chancelier de Charles-Quint, pour maintenir ou rétablir la paix. Gauthiot d'Ancier, secondé par Lambelin, secrétaire de la commune, tout en flattant parfois le cardinal, lui fait une sourde opposition, et embrouille la situation pour se poser en homme indispensable. Quoique ceci ne touche en rien à la question d'art, nous ne pouvons résister à l'envie de dire un épisode de sa lutte avec les chanoines : curieux chapitre des mœurs politiques de cette époque.

Sous prétexte de prendre des mesures d'hygiène, Gauthiot fait faire des visites domiciliaires dans le quartier capitulaire. Des soudards accompagnés de la lie du peuple enlèvent toutes les servantes des chanoines et les ramènent au son des tambourins sur la place de l'hôtel de ville. Le conseil décrète leur expulsion et elles ne rentrèrent plus tard qu'en payant de fortes amendes destinées à la construction d'un hôpital.

Le chapitre rédige des doléances et envoie des députés en Espagne.

A son tour, Gauthiot se fait donner une mission auprès de l'empereur pour exposer les griefs de la municipalité. Il est très bien reçu, et Charles-Quint lui accorde de nouvelles faveurs, entre autres la prévôté à vie de la ville de Gray. Il se crut tout-puissant, mais peu de temps après son étoile commençait à pâlir.



GAINE EN BRONZE
Par Hugues SAMBIN, provenant du jardin de Gauthiot.

Les élections municipales de 1537 allaient avoir lieu. Sous les auspices du cardinal, une liste est opposée à la sienne. Une manœuvre électorale de la dernière heure, le privilège des monnaies, accordé par l'empereur sur la demande de Granvelle, retourne l'opinion.

Gauthiot lutte avec énergie, et comme moyen de propagande auquel on n'est pas encore arrivé de nos jours, il fait jouer en plein air devant l'hôtel de ville, pendant quatre jours, le *mystère de l'homme pécheur*, dans lequel

Boncompain, contrôleur de la ville, un de ses plus zélés partisans, remplissait le rôle de l'homme pécheur ! Il est vaincu; la réaction fut violente. Gauthiot est accusé des pires méfaits; entre autres d'avoir voulu livrer Besançon aux hérétiques et d'avoir reçu une rente sur la cassette du roi de France.

La protection de l'empereur, à qui il avait persuadé qu'il était le principal entremetteur de la trahison du connétable, le sauva. Il put se retirer à Gray, mais son séide Lambelin, seigneur de moins d'importance, devint le bouc émissaire. Il fut décapité sur la place de l'hôtel de ville, après avoir subi la question des mitaines de bois, instrument de torture qui brisait méthodiquement les os de la main et dont il était l'inventeur !

Gauthiot, en quittant son bel hôtel de Besançon, emporta une partie de ses collections. Se servant des ouvriers de l'architecte dijonnais Antoine Le Rupt, il employa les loisirs que lui faisait la politique, à augmenter considérablement et à embellir la maison paternelle dont quelques morceaux subsistent encore dans la rue du Marché. On peut la reconstituer en partie d'après la description qu'en donnaient en 1851 les abbés Gatin et Besson dans leur *Histoire de Gray*.

La façade porte encore la date de 1548. — Sur un motif de la renaissance qui surmonte la porte devaient se trouver ses armes : d'azur à un faucon (Gautherot) d'argent armé et couronné d'or commençant son vol. Trois petites fenêtres accolées, dont la plus grande est défendue par une élégante grille en fer forgé, éclairent une salle voûtée qui existe encore. Mais les galeries superposées qui ornaient la cour ont disparu ainsi que les arcades sur lesquelles on lisait, souvent répétée, la devise : *Spes mea Deus*. On distinguait plusieurs écussons avec des armoiries, deux médaillons de têtes d'empereurs romains, encadrés de bordures de feuillages et de grappes de raisin dans le goût des Lucca della Robbia. On remarquait encore deux niches dont l'une était vide, tandis que l'autre renfermait un buste de guerrier en faïence coloriée. « D'un côté de la cour on voyait un buste de femme admirablement modelé, d'un coloris remarquable et d'une exécution fort délicate. Le corsage à cuvées, les manches à l'espagnole, la riche coiffure à la Ferronnière, tout décelait en elle la femme de haut lignage[1]. Cette noble dame est Cathe-

[1] *Histoire de Gray*, des abbés Gatin et Besson.

rine du Vernois, la femme de Gauthiot. Sur le socle qui la supportait et qui existe encore en partie, on lit sa devise : A. LUY. SEUL. et plus bas :

EODEM ANNO 1538.
ŒTATIS VERO 35
QUO A DEO INNOCENTIA
MARITI PARENTIBUS ET AMICIS
CONSOLATA PERMANSIT.



SEIGNEUR FRANC-COMTOIS, par Claude LULIER.

Ce buste, qui était brisé, paraît-il, a été vendu vers 1860, et nous espérons que cette étude fera constater son identité.

Dans un autre corps de logis occupé aujourd'hui par un couvent de religieuses, en haut d'une tour dans laquelle on accède par un escalier à vis, on montre une petite pièce carrelée en briques vertes et rouges. La cheminée porte la date de 1538. Les montants sont formés de deux pilastres en demi-bosse, et la tablette d'appui offre une plaque en faïence ornée d'arabesques jaunes et bleues du goût le plus délicat, avec la devise : *Spes mea Deus*. Cette pièce d'où la vue s'étend au loin par-dessus les toits de la ville, a été habitée par le B. P. Fourier, aujourd'hui sanctifié, et parmi les nombreux visiteurs qui viennent pour vénérer la cellule qu'occupa le religieux « qui s'oublia lui-même pour donner du pain aux pauvres et procurer l'instruction aux enfants du peuple », il en est peu qui connaissent le nom de son ancien propriétaire, le petit empereur de Besançon.

A qui attribuer la paternité du buste de Gauthiot d'Ancier? Nous avons pensé tout d'abord être en présence d'un travail allemand ; — mais nous sommes au xvie siècle, au moment où l'art italien influençait à son tour l'art flamand, — et parmi les maîtres italiens de cette époque, nous trouvons précisément que le cardinal de Granvelle fait entrer l'un d'eux, Leone Leoni, au service de l'empereur, et qu'il l'appelle à Bruxelles pour faire les bustes de la famille impériale. Il nous était permis de penser que Gauthiot avait pu poser devant l'artiste. Cette hypothèse n'avait rien d'excessif, si l'on compare le buste qui nous occupe avec l'admirable bronze de Charles-Quint par Leone Leoni, qui se trouve au musée du Prado à Madrid.

Les bustes de Gauthiot et de sa femme ne pouvaient-ils pas être une de ces ébauches en terre que le maître faisait d'abord pour les reprendre ensuite et les achever en bronze. Mais, en lisant les savantes publications de M. Jules Gauthier[1], l'érudit archiviste de Besançon, sur l'art en Franche-Comté, en examinant les œuvres qu'il a fait revivre, nous avons écarté le maître italien et pensé à Claude Arnoux dit Lulier, un des maîtres de l'école bourguignonne, l'auteur des tombeaux des d'Andelot dans l'église de Pesmes, des statues des Visemal et du superbe buste en terre cuite d'un seigneur franc-comtois, qui est à la bibliothèque de Besançon. En comparant le buste avec celui de Gauthiot, c'est la même facture, la même vie, le même souci de la réalité. Le modelé des yeux et de la bouche, la façon dont la barbe est traitée, tout semble confirmer une opinion qui flatte notre amour-propre provincial.

Claude Arnoux était de Gray. Son père, Pierre Arnoux, surnommé le lapidaire, avait travaillé à l'hôtel de Gauthiot avec François Landry, l'auteur des médaillons d'empereurs romains dont nous parlons plus haut et qui existent encore. Si Claude Lulier paraît avoir débuté à Dôle, en 1545, n'a-t-il pas pu, avant d'être connu au dehors, travailler dans sa ville natale? Le buste de Gauthiot d'Ancier est sans doute une œuvre de jeunesse, mais montrant déjà le talent du maître qui devait sculpter les deux d'Andelot et les Visemal, et surtout l'œuvre maîtresse, don de Gauthiot à l'église de Gray, et dont il nous reste à parler.

Deux ans avant sa mort, en 1554, Gauthiot d'Ancier offrit au conseil de ville de « remettre suivant sa dévotion a dehu effet et réparation de toutes

[1] **Jules Gauthier.** *Les initiateurs de l'art en Franche-Comté. — L'église de Pesmes. — Les tombeaux des Visemal.*

choses nécessaires à l'embellissement et décoration de la chapelle près les fonts de l'église et des ymaiges vénérées et aultres choses y estant rompues, aussi les meubles et les accoustremens duisants à célébrer quelques messes, qu'icelluy Dancier a intention de fonder et icelle close, comme la voisine et comme sera trouvé nécessaire à l'un des bons personnages, pour preserver de ce cousté le sepulcre a répositoire du précieulx corps Notre Seigneur qu'il a



Sépulcre en marbre par Claude Lulier (Église de Gray).

fait construire à grands frais et désire entreposer à l'endroit ou est le gonfanon de ladite église, etc.[1] ».

C'est dans la chapelle des fonts baptismaux de l'église, au-dessus de l'autel, que se trouve ce précieux échantillon en marbre de l'art français au xvie siècle, qui peut être comparé aux plus belles œuvres italiennes. L'effet est saisissant dans sa simplicité. Le Christ, plus petit que nature (il mesure $1^{m},10$) repose sur un suaire dont les extrémités retombent sur les genoux de deux anges. Ceux-ci, d'une grâce charmante, les yeux entr'ouverts, regardent en pleurant le corps du Sauveur. L'un tient sur la poitrine du Christ le globe du monde, l'autre, à ses pieds, a la main appuyée sur une tête de mort. La tête du Christ inclinée sur l'épaule, est peut-être d'un faire moins avancé que le reste, mais quelle douloureuse expression dans la physionomie ! Quant au

[1] *Archives de la ville de Gray. Délibération du conseil*, 1554.

modelé de la poitrine, des bras et des jambes, c'est la nature même rendue avec une admirable sincérité. C'est certainement une des plus belles œuvres de Claude Lulier.

Il nous resterait à parler de Gauthiot d'Ancier comme collectionneur. Mais la matière, trop fertile, nous entraînerait au delà des bornes de cette étude. L'inventaire fait à la mort de son petit-fils Antoine, qui mourut à Rome, instituant comme héritier le collège de la Compagnie de Jésus de Besançon, relate des tableaux, des objets d'art et des meubles précieux dont plusieurs sont connus, comme le bahut, la table et le terme en bronze du musée de Besançon par Hugues Sambin.

« L'histoire, disait M. Castan, n'a eu pour Gauthiot qu'un dédaigneux silence » ; et cependant il partagera la fortune de ceux que les œuvres des maîtres font passer à la postérité, et il devra ce regain de notoriété à son goût pour les arts et au buste de Claude Lulier.

FOURNIER-SARLOVÈZE.





LES BRODERIES

DE LA VILLE DE BEAUGENCY

Les dentelles, les tapisseries, les étoffes ont eu leurs historiens et leurs fanatiques. La broderie avait été moins heureuse jusqu'ici. Le beau travail de M. de Farcy [1] fut la première tentative sérieuse pour faire connaître au public les progrès de la peinture à l'aiguille. Pourquoi ce dédain? Est-il le résultat de la nature des sujets? En effet, comme la plupart des broderies anciennes que nous connaissons ont été conservées dans les couvents et dans les trésors des églises, presque toutes sont consacrées à des scènes religieuses. Les œuvres à compositions historiques ou mythologiques — et il en a certainement existé un bon nombre — ont disparu ou sont cachées dans des collections privées. Aussi devient-il bien malaisé d'étudier les œuvres de nos anciens brodeurs qui étaient destinées au mobilier des châteaux et des habitations bourgeoises. Or, cette rareté même, nous semble-t-il, ajoute un inté-

[1] Louis de Farcy : *La Broderie, du XIe siècle jusqu'à nos jours*. Angers, Belhomme, 1890, in-folio, nombreuses planches.

rêt tout spécial aux mérites intrinsèques que les broderies de Beaugency peuvent invoquer pour retenir un moment l'attention des amateurs et des archéologues.

Ces pièces, au nombre de huit, appartiennent, a-t-on dit, à la ville de Beaugency. Le temps avait complètement fait disparaître sous une épaisse couche de poussière et de fumée tous les détails des paysages ; on ne distinguait rien des lointains ; certaines parties étaient attaquées par les vers. Tel était leur état lamentable quand la Commission des monuments historiques eut l'idée de confier leur réparation à la manufacture des Gobelins.

L'entreprise était délicate ; menée avec prudence et circonspection, elle a réussi aussi bien qu'on pouvait l'espérer. Un lavage prudent a rendu aux figures comme aux paysages la fraîcheur du ton primitif. Tous les plans ont repris leur place ; les moindres détails ressortent maintenant à merveille ; quant aux parties rongées par la matière colorante, — ce sont, comme toujours, les bruns foncés, — ou attaquées par les vers, elles ont été rebrodées à l'aiguille par d'adroites ouvrières, sous la direction d'un fort habile artiste des Gobelins. A les voir maintenant exposées dans une des salles du musée de la manufacture, on ne se douterait guère de l'état lamentable qu'offraient ces broderies quand elles sont arrivées à Paris.

Bientôt elles repartiront pour Beaugency : on achève de leur y préparer, dans une des salles du charmant édifice, construit à l'époque de la Renaissance, que possède la ville, une installation élégante et discrète, où elles ne manqueront certainement pas d'attirer la curiosité des touristes. Mais avant qu'elles quittent définitivement la manufacture des Gobelins, il convenait d'appeler sur elles l'attention des amateurs. C'est à cette fin que nous exposons ici les renseignements qu'on a pu réunir sur cette décoration peut-être unique en son genre.

La série complète, ai-je dit, se compose de huit panneaux, certainement terminés à la même époque et dans un atelier français. Ils se divisent en deux séries de quatre panneaux chacune. Les plus petits, de forme presque carrée, mesurent tous, à peu de chose près, deux mètres sur deux. Ils représentent des sacrifices ou des scènes religieuses empruntées aux contrées les plus différentes. En voici la description sommaire :

1° Un prêtre gaulois, un Druide, détache du chêne, avec une faucille d'or, le gui sacré que des enfants, groupés au pied de l'arbre et couronnés de

fleurs, reçoivent dans les plis de leurs robes. Au côté opposé, trois sacrificateurs retiennent, près d'un autel fumant, des bœufs chargés de guirlandes. Fond de paysage accidenté.



La récolte du gui par les Druides

2° Trois sacrificateurs, aux têtes ornées de couronnes, vont frapper de leur hache un cheval fougueux, enguirlandé de fleurs. Un premier coup vient de lui être porté. A terre, gît un cheval déjà immolé. Au fond, à gauche, des prêtres amènent d'autres coursiers. Beaucoup de mouvement dans toute la scène, très habilement composée.

3° Deux personnages portant des couronnes semblent offrir à la statue assise d'un dieu champêtre ayant une faucille à la main, un enfant tenu dans les bras de l'un d'eux. Un sacrificateur placé à droite verse sur le feu

de l'autel quelques gouttes d'un liquide contenu dans une sorte de patène. Une femme, accroupie en avant du piédestal de la divinité, joue du tambourin.

4° Le sujet paraît être un sacrifice indien. Devant la statue d'une idole assise, coiffée de plumes, tenant de la main gauche un faisceau de flèches et de la droite une sorte de miroir, ayant un anneau passé dans la lèvre et un soleil dessiné sur la poitrine, deux sacrificateurs, armés de longs poignards effilés, conduisent une victime à peau cuivrée ayant la tête, le cou, les reins et les jambes entourés de plumes. Un autre Indien joue d'une longue trompe mince et recourbée au pied de la statue de la divinité.

Ces quatre panneaux représentent évidemment des scènes religieuses ou des sacrifices. Ont-ils un rapport quelconque avec les autres sujets? C'est ce qui semble au premier abord difficile à supposer. En effet, dans la seconde série de broderies, un peu plus large que la précédente — les mesures sont deux mètres de hauteur sur trois de largeur — quatre figures de femmes, accompagnées de divers accessoires, symbolisent les quatre parties du monde, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique.

1° L'Europe, ou plus exactement la France, est enveloppée du manteau fleurdelisé. Couronne en tête, elle porte le sceptre dans la main droite, un livre dans la main gauche. A ses pieds, d'autres livres, un casque, une épée, un mousquet. Dans le fond à droite, l'entrée d'un château à pignon dentelé, des bergers, un troupeau; enfin, deux petits personnages : un homme et une femme se promenant dans le plus pur costume de l'époque de Louis XII. A gauche, une figure allégorique de l'Abondance tient un énorme cornet rempli de fruits.

Cette pièce avait plus souffert que les autres; on avait dissimulé sous des couches de peinture à l'huile la couronne et le sceptre; les fleurs de lis avaient été également cachées.

On croit presque voir un portrait dans la tête de la figure principale. Mais il ne semble pas pourtant que le peintre ait songé à la reine Anne d'Autriche.

La figure arrondie rappellerait plutôt celle de Marie de Médicis. Encore faut-il, en pareil cas, se garder de présomptions téméraires.

2° L'Asie nous est montrée sous les traits d'une femme habillée d'une ample robe sans plis, enrichie de cabochons et de perles, coiffée d'une sorte de mitre conique d'où pend un voile diaphane, et tenant à la main un éventail de plumes.

A sa droite, un personnage, dans le costume mongol ou tartare, tire de l'arc; dans le lointain, fort accidenté, se promène un éléphant. De l'autre côté, une file de chameaux traverse un ruisseau sur un pont. Des oiseaux, des perroquets aux tons éclatants se détachent sur le ciel et sur les arbres.



Chevaux immolés en sacrifice

3° L'Afrique a les traits d'une femme robuste à la poitrine nue, portant de la main droite une pique, de l'autre des grappes de raisin. A droite, un Indien, avec une lance, tenant sur la tête une gerbe d'épis de blé. Un autre sauvage chasse dans le fond. Un éléphant, un porc-épic, une tortue s'étagent à des plans différents. Vers la gauche, un chasseur chargé de butin s'éloigne, tandis qu'au premier plan est campé un tigre de belle taille. On distingue, dans le fond, des palmiers et plusieurs guerriers africains qui se battent.

4° Coiffée d'une sorte de turban enrichi de pierreries, surmonté d'une aigrette et décoré à la partie centrale d'un soleil, l'Amérique est vêtue d'une robe courte couvrant la moitié de la cuisse, et d'un manteau de plume. A gauche, au pied d'un arbre, où un magnifique perroquet prend ses ébats, un Indien portant une couronne et une ceinture de plumes prend à terre un vase d'or à côté duquel gisent des pièces de monnaie, un diadème de plumes, des chaînes, etc. De l'autre côté, s'avance au premier plan un groupe d'animaux exotiques : une chèvre à longues oreilles pendantes, un chat-tigre, etc. Des Indiens occupent l'arrière-plan dans diverses attitudes. L'un d'eux est couché dans un hamac, tenant une lance ; d'autres sont armés d'arcs et de flèches.

Ces descriptions étaient indispensables pour donner une idée de la singularité de ces étranges tableaux. La plupart, débarrassés de leur poussière séculaire, ont repris une grande fraîcheur de tons où dominent les verts dorés et toute la gamme des tons orangés. Ces ouvrages sortent certainement de mains fort habiles ; car des figures de cette taille, qui atteignent presque la grandeur naturelle, offrent de réelles difficultés d'exécution. Les artisans chargés de cette besogne savaient à coup sûr dessiner, car le contour des formes est scrupuleusement respecté, et même avec un modèle d'une correction absolue et d'une grande précision, l'inexpérience d'une main peu exercée se trahirait toujours par quelques points de détail.

Cette singulière suite de broderies suggère plusieurs questions : Quel est l'auteur des modèles? Quelle ville possédait des brodeurs capables de mener à bien une pareille entreprise ? Qui a commandé ces décorations, et où se trouvaient-elles avant d'appartenir à la ville de Beaugency ?

Nous examinerons successivement ces différents points.

Sur l'auteur des cartons, il nous a été difficile de pousser bien loin nos investigations, et peut-être quelque amateur, frappé par la singularité de ces sujets, pourrait-il fournir le renseignement vainement cherché dans les grands dépôts publics. C'est évidemment durant la première moitié du xvii[e] siècle que les peintures furent exécutées. Certains airs de têtes, certains costumes trahissent nettement le règne de Louis XIII. L'artiste qui a dessiné le Druide de la récolte du gui et les sacrificateurs de chevaux paraît avoir subi la double influence de Rubens et de Simon Vouet. C'est parmi les élèves de ce dernier qu'on aurait quelque chance, croyons-nous, de rencontrer l'auteur de ces scènes. J'avais un moment pensé à Claude Vignon; mais ce qu'on possède

de lui ne m'a pas confirmé dans ma première hypothèse. Vignon n'a pas cette ampleur de geste, cette sûreté de dessin.



SACRIFICE ANTIQUE

Au surplus, les deux séries ne proviennent peut-être pas du même artiste. Comme composition et aussi comme exécution, les quatre parties du monde laissent à désirer. Elles sont à coup sûr d'une main moins exercée, moins habile, que les sacrifices. On peut donc admettre en principe que deux peintres ont travaillé aux modèles. Peut-être les cartons originaux furent-ils d'abord des

modèles de tapisseries, traduits par la suite au point de Hongrie. Il est fort possible que des tapisseries aient été exécutées sur les mêmes dessins. Mais c'est une supposition toute gratuite, car on ne connaît pas ces sujets en haute lisse.

Nous nous sommes demandé déjà s'il y avait lieu d'établir un rapprochement quelconque entre les deux séries. La récolte du gui correspondrait à



L'Europe

l'Europe, encore mieux à la France, le sacrifice indien, à l'Amérique. Quant à l'immolation des chevaux, où l'on peut voir quelque coutume scythe ou parthe, elle conviendrait assez bien à l'Asie; mais on ne voit pas trop comment rattacher à l'Afrique le quatrième sujet, qui a tout l'air d'un sacrifice romain; on ne s'explique guère la présence de cette femme, bizarrement coiffée, qui frappe sur un tambourin.

Sur la désignation de l'atelier capable d'exécuter avec pareille maîtrise une œuvre de cette nature, on n'est guère mieux fixé que sur les auteurs des cartons.

La ville de Lyon a été fort longtemps un centre renommé pour l'art de la broderie; elle possédait les matières premières indispensables : la soie et l'or; mais il y a eu aussi des ateliers d'habiles brodeurs dans les villes occupées

par la cour des Valois au xvi[e] siècle. Le goût de la broderie avait atteint son plus haut degré au xvii[e] siècle, et on s'accorde à reconnaître que le jardin de plantes rares, établi et entretenu par Gaston d'Orléans autour du château de Blois, création un peu plus tard copiée par le roi dans son jardin botanique de Paris, n'avait à l'origine d'autre but et d'autre utilité que de fournir des



L'Asie

modèles variés aux brodeurs du prince. Ainsi, il existait à Blois, ou dans les environs immédiats de cette ville, un atelier de broderie en pleine activité vers 1630 ou 1640; c'est précisément la date que le caractère des têtes et le détail de certains costumes assignent à nos broderies. Il n'y aurait donc pas trop de témérité à supposer qu'elles sortent d'un atelier des bords de la Loire, car la ville de Tours, elle aussi, a possédé des industries florissantes où la soie, récoltée dans le pays, était mise en œuvre.

Notre hypothèse sur le lieu de fabrication expliquerait encore assez bien, si on l'admet, la présence de ces étoffes à Beaugency.

Comme il n'existe aucune particularité de nature à nous guider dans la recherche du personnage par qui cette décoration aurait été commandée,

nous voici une fois de plus réduit aux conjectures. Libre aux chercheurs d'admettre que ces pièces décoraient avant la Révolution quelque château des bords de la Loire. A la suite de vicissitudes demeurées inconnues, elles seraient venues s'échouer à Beaugency. Acquises pour une somme minime ou bien offertes en pur don à la municipalité, elles restèrent longtemps négligées, exposées aux injures du temps. C'est merveille que, dans de pareilles conditions, elles nous soient parvenues en aussi bon état et n'aient pas été complètement détruites.

Maintenant qu'elles ont recouvré leur ancien éclat, maintenant qu'elles vont recevoir dans la principale salle de l'hôtel de ville de Beaugency une installation convenable et définitive, il faut l'espérer, c'est aux chercheurs, aux érudits du département, de reconstituer leur histoire, de retrouver leurs traces dans les vieux papiers des archives, de nous apprendre les noms de leurs auteurs, de leurs premiers possesseurs. La Commission des monuments historiques, d'une part, la manufacture des Gobelins, de l'autre, ont achevé leur tâche. La parole est désormais aux érudits et aux fureteurs de Beaugency ou de la région circonvoisine.

Jules GUIFFREY.




H.T. delt

DEUX STATUETTES FRANÇAISES

DU SCULPTEUR PFAFF (XVIIIe SIÈCLE)

AU CHATEAU DE MONBIJOU, A BERLIN

Parmi les nombreuses et charmantes œuvres du XVIIIe siècle français répandues dans les collections ou les demeures princières d'Allemagne, et où l'on retrouve avec tant de plaisir, là-bas, la grâce et l'esprit de nos artistes, il en est peu de plus jolies et de moins connues que les deux petites statuettes de marbre qui se trouvent à Berlin, au château de *Monbijou,* actuellement *Musée Hohenzollern*[1], et dont nous donnons ici la reproduction. Ces statuettes ont toute une histoire ; bien mieux, elles ont une légende.

Voici la légende : elles figuraient autrefois au *Marmor-Palais*, près de Potsdam ; et sur chacune de leurs deux bases on lisait une inscription assez longue, où se trouvaient, en particulier, les mots *Mar. Ant. Regina Gallorum.* Un savant français, plein d'imagination, Feuillet de Conches, les vit il y a quelque trente-cinq ans, lut le nom de la reine et inventa tout un petit roman qu'il mit en circulation dans ses *Causeries d'un curieux*[2] : les deux statues, malgré leurs différences et leur nudité, étaient évidemment des portraits de Marie-Antoinette, et c'était Frédéric II qui les avait commandés, l'insolent ! pour faire un outrage public à la jeune reine. *Inde iræ :* « Profanation inqua-

[1] Salle XVII.
[2] II, 294.

lifiable, s'écrie notre auteur en les voyant encore exposées, dont le goût d'une noble nation qui se respecte eût dû nous épargner l'insulte et s'épargner à elle-même le scandale et la honte ! » Il eût mieux fait de garder son indignation pour lui et de mieux s'informer. Il eût appris que les statues en question avaient été seulement achetées en 1834, que les inscriptions étaient très postérieures à l'exécution des statues et n'avaient d'ailleurs nullement le sens qu'il leur attribuait. Nous y reviendrons tout à l'heure. Néanmoins, pour éviter le retour de semblables colères, on colla des bandes de papier sur les inscriptions litigieuses.

Voici l'histoire, maintenant ; elle n'est guère moins romanesque. Le vendeur de 1834[1] était un certain comte de Pfaffenhoven. Pressé par le besoin, il se défaisait d'œuvres qui, selon lui, avaient été exécutées par son père. Celui-ci, qui avait, disait-il, occupé une certaine situation à la cour de France, se serait occupé de sculpture pour son plaisir. Plus tard, on découvrit que le père du soi-disant comte était sculpteur amateur, comme le père de M. Jourdain était marchand de drap, et qu'il s'appelait tout bonnement Pfaff. Mais Pfaff ou Pfaffenhoven, Feuillet de Conches, qui avait aussi lu ce nom sur les inscriptions, déclarait hardiment qu'il n'existe point d'artiste de ce nom. D'autre part, ce titre nobiliaire était inconnu, nous disait-on, dans la noblesse allemande. Le problème de l'origine de nos statues ne nous paraissait pas très clair, lorsqu'un rapprochement inattendu vint nous donner la clef du mystère.

A Abbeville, à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, vivait une famille du nom de *Pfaff*. De consciencieuses recherches d'archives, publiées récemment par la Société d'Émulation d'Abbeville[2], nous renseignent amplement sur les membres de cette famille et en particulier sur son chef, *Simon-Georges-Joseph Pfaff*. Or, celui-ci exerçait à Abbeville la profession de sculpteur. Il était né à Vienne, en Autriche, en 1715, et s'appelait de son vrai nom baron de Pfaffenhoven, descendant des barons de Pfaffenhoven, libres et immédiats du Saint-Empire romain, fils d'un conseiller aulique, secrétaire intime de Sa Majesté Impériale. A Vienne, vers 1750, il eut un duel, tua son adversaire et fut obligé de quitter sa patrie, où bientôt après ses biens furent con-

[1] Nous devons ces renseignements à l'obligeance de M. le Dr Paul Seidel, conservateur des collections royales de Prusse, qui a bien voulu nous autoriser à photographier les deux statuettes. Nous sommes heureux de lui en adresser ici tous nos remerciements.

[2] Wignier de Warre. *Notice sur la vie et les ouvrages du sculpteur Pfaff.* Mémoires de la Société d'Émulation d'Abbeville, 1894, p. 237-293.

fisqués. Il vint en France, s'établit à Abbeville, cacha son nom et consentit à travailler de ses mains. Il avait sans doute étudié la sculpture en amateur, il se fit sculpteur et exerça son métier dans le pays pendant près de trente ans; nous en avons des preuves. En 1751, il épousa la fille de Me Hourdel, notaire à Saint-Riquier, et il en eut sept enfants. N'avions-nous pas raison tout à l'heure de parler de roman? Ses héritiers, après sa mort, relevèrent le nom de la famille, mais ils n'en retrouvèrent probablement pas les biens, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'en 1834 nous trouvions l'un d'eux obligé de se défaire, pour trouver des ressources, d'œuvres paternelles dont il avait hérité. Tout s'explique ainsi, et le double nom du père et l'état de sculpteur réellement exercé par lui, mais sur lequel le fils, redevenu gentilhomme, glissait volontiers.



VÉNUS TORDANT SES CHEVEUX
Sculpture de S.-G.-J. PFAFF, au château de Monbijou (Berlin).

L'auteur de l'excellent travail dont nous parlions tout à l'heure, M. Wignier de Warre, a cherché à réunir aussi tous les renseignements relatifs aux œuvres de S.-G.-J. Pfaff. Il en a même retrouvé quelques-unes dans les églises d'Abbeville, de Saint-Riquier, de Valloires, etc. Elles sont parfois intéressantes, parfois aussi enflées, contournées et déclamatoires comme tant de productions de l'art religieux de l'époque. Mais il en est une dont il ignore, bien à regret du reste, la destinée, et que les mentions retrouvées par lui font entrevoir comme un véritable chef-d'œuvre. Que l'on en juge par cet extrait d'une lettre écrite d'Abbeville

à M. le comte de H..., le 28 août 1773, et publiée dans les *Affiches de Picardie :*

Elle est enfin achevée, cette statue de marbre dont je vous ai si souvent entretenu. C'est un chef-d'œuvre; il y a moins de six ans que M. Pfaff en a conçu le projet; le hasard lui a procuré un excellent modèle, il en a bien profité ; *la hauteur est de* 2 *pieds* 8 *pouces ;* elle a tout le svelte et le moelleux de la belle nature ; à la régularité des formes, à l'élégance des proportions, on la prendrait d'abord pour une antique. C'est Vénus qui vient de naître et sortir de l'onde, elle presse de ses mains ses cheveux encore mouillés et d'où l'on voit découler l'eau. En vain un sentiment d'étonnement et d'inquiétude lui fait baisser les yeux et croiser les jambes : son port, ses appas, ses charmes annoncent et manifestent la Mère des amours; partout le ciseau de l'artiste a exprimé la beauté ; tous les traits sont touchans, les contours souples et coulans, l'exécution [du rocher] soignée et en partie couverte d'une draperie légèrement jetée ; on y distingue la ceinture des grâces ; en bas est une coquille de mer qui désigne le lieu de la scène ; à la droite, sur la crête du rocher, sont deux colombes : le mâle y paraît plein d'ardeur et de feu, tandis que la femelle qui feint de s'en occuper, semble éplucher nonchalamment ses ailes...

Or, les dimensions de l'œuvre (un peu moins d'un mètre) et toute la description nous prouvent, à n'en pas douter, que cette fameuse Vénus n'est pas autre chose que la jolie statuette de femme nue et tordant ses cheveux, qui se voit à Monbijou et que nous reproduisons ici. Tous les détails s'y retrouvent : la draperie, la ceinture des grâces, la coquille, les deux colombes avec leurs attitudes différentes, et nous pourrions presque prendre la description et les éloges à notre compte, n'était cette fâcheuse et inévitable assimilation à *une antique*, si fausse pour cette jolie et savoureuse petite baigneuse, toute libre et toute moderne dans sa pose gracieuse et vraie, comme dans le modelé souple et gras de son jeune corps. La vie artistique n'était pas très active dans cette province ; ce ne fut que bien longtemps après que l'œuvre, terminée en 1773, fut exposée à un *Salon des arts* qui s'ouvrit à Amiens en novembre 1782. Ce sont encore les *Affiches de Picardie* qui nous signalent la Vénus de M. Pfaff et qui ajoutent :

L'on n'a pas cru à Paris que ce morceau inestimable fût exécuté par un sculpteur de province, mais on a des garants que ce chef-d'œuvre est sorti des mains de cet artiste.

En janvier 1783, nouvelle description, nouveaux éloges pour l'auteur. Mais celui-ci ne jouit pas longtemps de sa renommée, il mourut probablement l'année suivante, et nous voyons dans un inventaire après décès, du

10 décembre 1784, la *Vénus* attribuée à son fils Jean-Georges Pfaff. Elle fut transportée à Paris et déposée chez le sieur Brisse, marchand bijoutier, quai de l'École. C'est à ce moment sans doute qu'elle fut, inutilement du reste, proposée à la reine Marie-Antoinette, et c'est alors, ou un peu plus tard, qu'on grava l'inscription où se trouvait le nom de la reine relatant cette présentation et destinée à allécher les amateurs.

Voilà donc une de nos deux statuettes identifiée d'une façon certaine. C'est une œuvre, et des plus goûtées de ses contemporains, du sculpteur Pfaff, de son vrai nom baron Simon-Georges-Joseph de Pfaffenhoven. Pouvons-nous en dire autant de l'autre statue de Monbijou? A la rigueur, la communauté d'origine, l'aspect des œuvres, taillées dans le même marbre, se faisant pour ainsi dire pendant, les caractères d'analogie qu'offre leur exécution nous y autoriseraient à défaut de documents précis. Mais il y a plus : il existe à Paris même un modèle en plâtre, grandeur nature, de cette seconde statuette (elle est à peine elle-même demi-nature), dans les jardins de la Folie-Saint-James, à Neuilly.

Tout le monde sait ce qu'était cette charmante et luxueuse villa du financier Beaudard Saint-James, voisine et rivale de Bagatelle. Elle subsiste encore en grande partie[1] avec son parc anglais peuplé de rochers plus pittoresques que la nature même, de ponts rustiques, de ruines antiques et de statues galantes abritées sous des kiosques ou des berceaux plus ou moins fantaisistes. L'une de ces statues est attribuée sans aucune preuve à Pigalle[2]. C'est identiquement la seconde *Vénus* de Monbijou, voguant assise dans une coquille traînée par des dauphins, avec des colombes et de petits enfants nus qui se jouent sur le devant. C'est la même attitude aisée et gracieuse, la même délicatesse dans le rendu du nu. Tous les accessoires, carquois, fleurs, etc., s'y retrouvent également; il n'y a que l'expression de la tête qui diffère légèrement, celle de Monbijou ayant quelque chose de plus individuel. L'artiste, suivant une habitude très fréquente au XVIIIe siècle, avait dû exécuter sa statue d'abord grandeur nature, puis la réduire en marbre, en insinuant peut-être dans le second morceau quelque intention de portrait qui rend l'œuvre plus vivante

[1] Le propriétaire actuel est M. le docteur Semelaigne, dont la gracieuse obligeance nous a facilité la visite et l'étude de ce curieux domaine.

[2] L'abbé Bouillet, qui a consacré une étude à la Folie-Saint-James, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1894, p. 731-747, se fonde pour cette attribution sur une opinion assez hasardée de Tarbé, que celui-ci n'a d'ailleurs pas insérée dans son *Pigalle*.

encore et plus originale. Il nous paraît peu probable pourtant, malgré quelque analogie dans les traits, que ce soit à la reine qu'il ait eu l'irrévérence de songer.

Mais quel est cet artiste ? Rappelons-nous que c'est pour rivaliser avec Bagatelle, que venait d'élever le comte d'Artois, que l'ancien trésorier de la marine Beaudard Saint-James dépensa des sommes folles dans sa villa et ses jardins. Le financier voulut se payer les mêmes artistes que le prince. C'est Bélanger, l'architecte de Bagatelle, qui fut chargé de construire Saint-James. Or, nous savons par les textes mentionnés plus haut que notre artiste d'Abbeville était « sculpteur figuriste du comte d'Artois ». Il avait élevé un monument en son honneur dans la châtellenie de Long, entre Abbeville et Amiens. Nous savons qu'il quitta Abbeville avant la fin de sa vie ; peut-être vint-il à Paris et travailla-t-il à Bagatelle. Il n'y aurait rien d'étonnant alors à ce que le financier Beaudard ait voulu à son tour lui acheter ou lui commander une statue pour ses jardins.

Les deux œuvres que nous publions ici ont donc à peu près certainement la même origine. Il n'y a pas, comme nous nous étions plu à nous l'imaginer un moment, à douter de la parole de ce comte de Pfaffenhoven qui les céda au roi de Prusse en 1834 ; il n'y a pas à y chercher, les voyant si jolies, des œuvres d'un artiste plus illustre dans l'histoire de l'art français que le gentilhomme autrichien exilé, époux de la fille du notaire de Saint-Riquier. Il faut avouer en ce cas que ce noble amateur avait un talent fort distingué et que ses contemporains n'ont point eu tort en criant au chef-d'œuvre. Ces deux petites œuvres charmantes, tout imprégnées de l'esprit français malgré l'origine de leur auteur, sont dignes de se placer à côté des gracieuses figures de baigneuses, si célèbres chez nous, de Falconet ou d'Allegrain. Elles ont le même charme, la même saveur de vérité, les mêmes accents de nature que ces œuvres, où reparaissent au milieu du XVIIIe siècle, au travers des enseignements académiques, les tendances réalistes chères à notre art français et qui en font la véritable valeur.

Que l'on examine un peu les œuvres que nous reproduisons ici : certaines trouvailles d'attitude, comme l'arrangement général de la *Vénus* assise dans sa coquille et qui se penche légèrement dans un mouvement exquis du torse pour flatter de la main ses colombes, ou le croisement des jambes de la *Vénus* debout, avec le pied droit portant à terre, d'une façon si ingénieuse et si



Pfaff sculp.

VÉNUS ASSISE DANS UNE COQUILLE

(Château de Monbijou à Berlin)

Revue de l'art ancien et moderne

Héliog. & imp. Massard

naturelle qu'il rappelle la jolie idée de la baigneuse de Falconet, tâtant du pied l'eau où elle va entrer ; mais surtout le modelé souple et gras des deux corps, certains détails où l'on sent, non pas l'imitation de l'antique, mais celle de la nature vraie, directement consultée et rendue avec amour sans tricherie



VÉNUS ASSISE DANS UNE COQUILLE
Parc de la Folie Saint-James (Neuilly).

ni mensonge ; tout cela nous fait penser aux meilleurs d'entre ceux des sculpteurs français du XVIIIe siècle, qui ont abordé l'étude du nu féminin, moins cependant à Pigalle plus délicat et plus enveloppé, témoin l'adorable *Vénus de Sans-Souci*, ou à Falconet, plus spirituel et un peu plus sec, qu'à Allegrain, plus directement et plus franchement naturaliste. De même que dans la célèbre *Baigneuse* de celui-ci, on sent ici le modèle serré de près et traduit presque jusque dans ses défauts. C'est la même personne qui a dû servir de modèle à Pfaff pour ses deux *Vénus* : chez toutes deux, les jambes sont d'une rare élégance, les épaules au contraire un peu grasses et lourdes. Nous les appe-

lons d'ailleurs *Vénus*, parce que c'est ainsi qu'a dû les désigner l'artiste, mais il nous est difficile bien que le geste y prête de voir dans la première :

> ... Vénus Astarté, fille de l'onde amère
> Secouant vierge encor les larmes de sa mère
> Et fécondant le monde en tordant ses cheveux.

Ce sont de simples baigneuses d'une grâce charmante, mais tout humaine.

Certainement le sculpteur S.-G.-J. Pfaff, dans les trente ans que dura sa carrière française, et remarquons que les deux œuvres dont il s'agit ici datent de la dernière partie de cette carrière, avait dû avoir connaissance des travaux de ces maîtres sculpteurs parisiens. Il avait dû singulièrement perfectionner l'éducation reçue sans doute en Autriche de quelque élève de l'école de Raphaël Donner, école qui n'était déjà pas sans grâce, ainsi qu'on peut en juger par le dessin que nous donnons en tête de cet article. Il appartient bien pour lui non seulement à l'influence, mais encore à l'École française. Mais il faut bien en outre qu'il ait eu en lui l'étoffe d'un véritable artiste pour avoir réussi vers la fin de sa vie, à côté des œuvres religieuses assez médiocres que nous a fait connaître M. Wignier de Warre, des œuvres aussi charmantes et aussi libres que les deux petites statuettes que nous avons retrouvées à Monbijou.

Paul VITRY.



AU MUSÉE DE CHARTRES



Les touristes qui s'arrêtent à Chartres, réduisent généralement leur excursion à une visite très sommaire de la cathédrale. Bien peu s'attardent dans la vieille ville à savourer l'aspect pittoresque des rues montant par détours et degrés à l'escalade du plateau, ou de la rivière dormant dans la verdure entre les lavoirs et les moulins. Quant aux aventureux qui s'égarent jusque dans la solitude des salles où l'hôtel de ville abrite le musée municipal, leur rareté est telle que le gardien, croyant à une omission des guides, rêve de réclame à l'américaine, d'affiches placardées à la cathédrale et de prospectus à distribuer dans les hôtels.

Cependant, si le local, étroit et encombré, ne paie pas de mine, la collection qu'il renferme mérite l'attention de l'historien et de l'amateur. Un classement méthodique, précédé d'une sévère revision des attributions fantaisistes du catalogue, y trouverait les éléments de trois séries intéressantes. Une première, correspondant au moyen âge, montrerait quelques sculptures originales, des moulages de la statuaire de la cathédrale, quelques pièces rares d'orfèvrerie,

d'émaillerie et de tissus; enfin des curiosités historiques, comme les armures, autrefois conservées au trésor de la cathédrale, que Philippe IV et Charles IV auraient portées à Mons-en-Puelle et consacrées à Notre-Dame, ou comme le « verre de Charlemagne », coupe arabe rapportée d'Égypte par quelque croisé et que possédait autrefois le trésor de l'abbaye de la Madeleine de Châteaudun[1]. L'art de la Renaissance serait représenté par une statue de *Saint Paul*, que le catalogue attribue à Germain Pilon, et M. de Mély à François Marchand, et par les magnifiques tapisseries flamandes, jadis au chœur de la cathédrale, qui représentent, d'après les cartons de Raphaël, la vie de Moïse. Enfin, une section de peinture moderne offrirait un curieux document historique, une vue d'Athènes en 1670, et quelques morceaux de choix, surtout des portraits.



La Quintinie et sa femme
Attribué à Hyacinthe Rigaud.

De ce nombre est l'idylle conjugale que composent les portraits de *La Quintinie*, le célèbre agronome, et de sa femme[2]. Les époux, qui accusent une différence d'âge de plus de vingt ans, ont l'attitude traditionnelle des jeunes mariés devant le photographe[3]. Ils sont d'ailleurs heureusement caractérisés : l'image du mari annonce l'homme aimable, expansif et heureux qu'il était; la

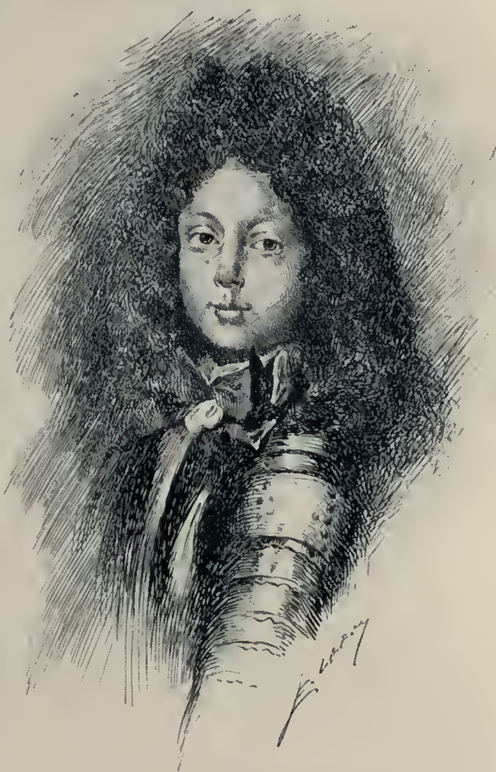
[1] Cf. le cul-de-lampe de cet article. Hauteur totale : 0,24; du verre : 0,14; les arabesques sont peintes en blanc, bleu, rouge et or.

[2] N° 121 du catalogue. Toile 0,45 × 0,36.

[3] On remarque une composition analogue dans un autre portrait de famille par Rigaud (Louvre, n° 788).

jeune femme plaît par l'expression vive et rieuse de son visage irrégulier. La peinture est belle, et ses tons, posés d'une touche ferme et franche, s'allient en une gamme brillante et harmonieuse. Le catalogue attribue ce tableautin à *Rigaud*. Bien qu'il ne soit pas marqué au registre de comptabilité de l'artiste, — ce qui s'explique peut-être par l'exiguïté de ses dimensions, — l'hypothèse nous paraît autorisée par l'analogie de la facture avec celle des œuvres authentiques du peintre.

De *Rigaud* encore[1], bien que catalogué aux anonymes, le charmant portrait de *Saint-Simon*, représenté en 1691, alors qu'en dépit de ses quinze ans, de sa petite taille et de son apparence délicate, il venait d'obtenir de son père et du roi l'entrée aux mousquetaires[2]. L'œuvre[3] s'impose à l'attention par le contraste piquant de la grâce presque enfantine du modèle avec l'appareil militaire du costume, par l'expression mutine du visage dont le regard assuré et la lèvre dédaigneuse trahissent l'orgueil et l'indocilité, enfin par la tonalité bleuâtre de la couleur, bleue dans les yeux, bleutée dans les ombres du visage et dans l'acier de la cuirasse, que relèvent d'une note aiguë de rouge la cravate et le drap d'entournure du brassard.



PORTRAIT DU DUC DE SAINT-SIMON
Par RIGAUD.

L'art du XVIIIe siècle est représenté à Chartres par deux de ces fantaisies qu'il aimait tant.

[1] Le catalogue chronologique de l'œuvre de Rigaud mentionne, à la date de 1692, un portrait de M. le duc de Saint-Simon, payé 420 livres.

[2] Il était alors vidame de Chartres. Ce portrait provient sans doute de son château de la Ferté-Vidame, voisin de Chartres.

[3] N° 160 du catalogue. Toile ovale. 0,63 × 0,54.

Voici d'abord, sur un panneau à peine plus grand que la main[1], une pastorale d'opérette. Dans un paysage aux verdures bleuâtres largement peintes, un amour de berger qui, dévêtu, serait le plus gracieux des amours, rose et joufflu, avec de longs cheveux bouclés, a tant joué du sifflet de son chalumeau et du goulot de sa bouteille, qu'il s'est endormi, après une dernière gorgée, sur une suprême modulation. A côté de lui son chien repose : seuls les moutons veillent et gardent leurs gardiens. La composition est parfaite de naturel et de grâce ; la peinture, conçue dans une note claire et rose, est remarquable de sûreté, de souplesse et d'harmonie : c'est un bijou, d'ailleurs signé Boucher[2].



PORTRAIT DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE
Anonyme.

Un second tableautin[3] correspond à un autre aspect du siècle : une *Bacchante*, la chevelure dénouée et mêlée de pampre, le vêtement prêt à tomber des épaules, tourne, demi-pâmée, vers le spectateur son visage aux yeux noyés et aux lèvres rouges entr'ouvertes. Sur cette image voluptueuse le catalogue multiplie les erreurs : il l'annonce peinte sur toile, elle est sur bois ; il l'attribue à Prud'hon, elle est signée de Greuze, et doublement, de son nom et de sa manière, car notre *Bacchante* est sœur des *Voluptés*, des *Rêves d'amour*, des *Tendres désirs*, dont les multiples variantes ont flatté l'érotisme raffiné du temps.

Cependant, c'est pour l'ère de la Révolution et de l'Empire que le musée de Chartres apporte à l'histoire iconographique et artistique sa plus notable contribution.

[1] N° 454 du catalogue. Bois, 0,21 × 0,17. Cf. la lettre ornée de cet article.
[2] Le catalogue l'attribue à l'école de Boucher.
[3] N° 486 du catalogue. Bois, 0,40 × 0,32.

Dans l'ordre chronologique, la première œuvre à remarquer est le portrait[1] de *Champion de Cernel*, procureur à Chartres avant la Révolution, juge sous le nouveau régime et beau-frère de Marceau. La toile n'est pas signée, mais elle est d'un maître qui a su interpréter avec finessse la satisfaction naïve d'un notable de petite ville, doublé d'un bon vivant et, dans sa peinture, allier avec bonheur le gris verdâtre du fond, le noir du costume, le rouge des carnations et les vivacités tricolores de la cocarde et de la cravate.

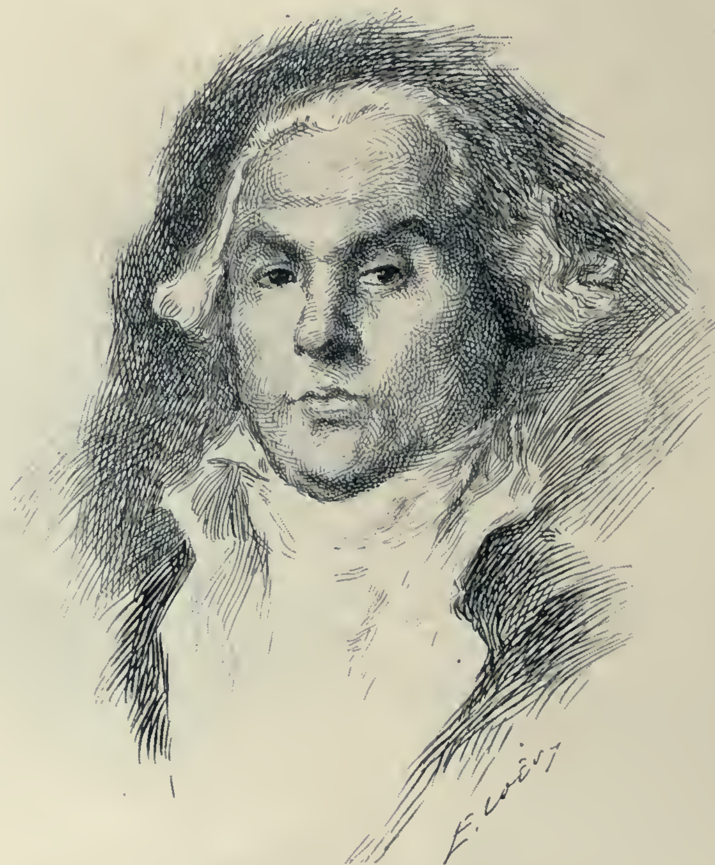
Avec la superbe ébauche[2] que nous signalons ensuite, le problème se complique de l'anonymat du modèle ajouté à celui de l'artiste. Non que le catalogue soit embarrassé pour désigner l'un et l'autre : il annonce *Cambacérès*, par *Greuze*. Greuze peut-être, car dans l'allure générale du travail et dans la facture des linges et des cheveux on relève des analogies avec la manière de l'artiste ; mais pour Cambacérès, l'iconographie s'y oppose. A sa place nous proposons *Talleyrand*, dont notre image nous paraît offrir les traits physiques[3] et surtout moraux. Par son volume et son port altier, par la saillie des pommettes, par le développement des mâchoires, par la froide assurance du regard, cette tête de puissant lutteur respire l'intelligence, le sang-froid, l'égoïsme, l'absence de scrupules, et correspond à la définition historique de l'homme qui, sous cinq régimes politiques, sut se tailler une des premières places.



Portrait de Champion de Cernel
Procureur à Chartres, juge civil sous la Révolution.
Anonyme.

[1] N° 163 du catalogue. Toile, 0,54 × 0,43.
[2] N° 473 du catalogue. Bois, 0,27 × 0,21.
[3] Cf. le portrait de Talleyrand par Gérard.

D'ailleurs, inspiré par son modèle, le peintre, dans une simple esquisse, brossée de verve, a fait œuvre d'art.



PORTRAIT PRÉTENDU DE CAMBACÉRÈS
Attribué à GREUZE.

Mêmes discussions d'état civil pour deux toiles qui, dans notre choix, représentent la série impériale.

La première [1] est exposée sous la rubrique *Marie-Louise*, par *Prud'hon*. La couleur du teint, des yeux et des cheveux autorise une identification avec Marie-Louise, mais avec une Marie-Louise flattée ; par contre, la clarté du ton et surtout la froide netteté de l'exécution interdisent toute attribution à

[1] N° 484 du catalogue. Toile, 0,59 × 46.



Gros, pinx. Ad. Lalauze, sc.

HORTENSE DE BEAUHARNAIS
ET SON FILS
(Le futur Empereur Napoléon III)

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Porcabeuf, Paris

Prudhon. Il est vrai que cette peinture, à gamme de blanc, de rose et de bleu, avec reflets dorés dans les ombres, ne correspond à la manière d'aucun des grands artistes contemporains.

C'est aussi à Prud'hon, et sans plus de fondement, que le catalogue assigne



RUE BASSE-DU-REMPART ET BOULEVARD DES CAPUCINES, VERS 1810
Par COCHEREAU.

une des meilleures toiles du musée, le portrait d'*Hortense de Beauharnais et de son fils*[1]. L'œuvre est pourtant signée, et c'est à Gros que revient l'honneur de ce paysage dont les fonds offrent un beau lointain baigné d'une lumière dorée, de cette exécution ferme, précise, minutieuse même dans le détail, de cette peinture solide et brillante, enfin, de cette gracieuse composition où la mère enlace d'un geste tendre le bébé rose, blond et potelé qui devait prendre dans l'histoire le nom de Napoléon III[2].

[1] N° 485 du catalogue. Toile 0,40 × 0,31. Le catalogue porte Hortense Borghèse.

[2] Cf. l'esquisse de Gérard qui représente Hortense dans une pose analogue, tenant contre elle son fils aîné.

Pour clore notre série, nous empruntons à l'œuvre de *Cochereau* un document sur le Paris des dernières années de l'Empire, une *Vue du boulevard des Capucines et de la rue Basse-du-Rempart*, devant l'hôtel d'Ivry[1]. L'imitation scrupuleuse des moindres détails et la notation des valeurs relatives de la lumière et de l'ombre y ont été portées à un tel degré d'exactitude que la reproduction photographique du tableau donne l'illusion d'un cliché d'après nature. D'autre part, les petites figures qui animent le boulevard sont caractérisées avec une conscience spirituelle qui fait songer à Boilly. L'ensemble est clair, harmonieux et agréable, bien que l'exécution soit un peu lisse et froide.

D'autres œuvres encore seraient à citer, d'intérêt artistique ou historique. Celles que nous avons présentées attestent suffisamment que le musée de Chartres mérite mieux que sa réputation. Justice lui serait bientôt rendue si un remaniement des collections mettait ses richesses en valeur et si une refonte du catalogue rectifiait leur état civil.

François BENOIT.

[1] N° 27 du catalogue. Toile, 0,55 × 0,81. Mathieu Cochereau (1793-1817), neveu et collaborateur de Prévost, un des créateurs des panoramas, a dû prendre cette vue de la rotonde des Panoramas installée en face au n° 17 du boulevard.



BIBLIOGRAPHIE

Société archéologique du midi de la France. Album des monuments et de l'art ancien du midi de la France. Tome Ier, publié sous la direction de M. Emile Cartailhac. Toulouse, Edouard Privat, 1897, in-4°.

Voici un ouvrage des plus intéressants, tant par la qualité irréprochable de son texte, dû à des écrivains locaux comme MM. Anthyme Saint-Paul (église Saint-Sernin), baron R. de Bouglon (ferronnerie à Toulouse), J. de Malafosse (colonnes gallo-romaines du nord-ouest de la Daurade), L. Noguier (Saint-Nazaire de Béziers), etc., etc., que par les documents graphiques joints à ce texte, scrupuleusement dessinés d'après les monuments ou photographiés sur ces monuments eux-mêmes. Le directeur, M. Cartailhac, a tenu à ce que ses collaborateurs, écrivains ou artistes, ne s'abandonnassent à aucune fantaisie ; il voulait une œuvre d'érudition pure, qu'il a de tous points obtenue.

Les hors-texte placés à la fin ont été pris directement, comme je le disais, sur les monuments, et ensuite phototypés, ce qui exclut bien toute intention « artiste » ; on a voulu montrer les épaves dans leur brutalité de dégradation ou de ruine ; Saint-Sernin expose naïvement la mosaïque de reprises exécutées sur sa façade ; Saint-Nazaire de Béziers laisse apercevoir le linge d'une ménagère en travers de son porche. C'est l'art et la vie moderne confondus; dans ses proportions plus modestes, l'album du midi, le premier qu'on ait tenté là-bas, rappelle l'admirable ouvrage de Robuchon sur le Poitou.

V. C.

Bibliothèque des arts de l'ameublement, par Henry Havard, *Inspecteur général des Beaux-Arts*. Paris, Ch. Delagrave, 12 vol. in-8°.

Cette encyclopédie-bijou d'un art charmant et goûté entre tous, l'ameublement, a demandé sept ans de travail à M. Henry Havard. La voici complète et fort joliment présentée en douze petits volumes enfermés dans un emboîtage spécial. Chacun d'entre eux forme un tout bien définitif, et l'illustration en est irréprochable. L'auteur a tenu à ne laisser guère à dire après lui sur les questions traitées. La serrurerie, par exemple, est une des matières les plus étudiées qui soient; c'est d'abord le côté pratique, la technique du métier, puis, vers la fin du livre, un historique résumé en quelques pages brèves et documentées appuyées de gravures excellentes; l'orfèvrerie, l'horlogerie, la menuiserie, l'ébénisterie, les bronzes, la décoration, les tapis, la céramique, la verrerie, toutes les questions ont chacune leur manuel séparé, et le complément, la synthèse de ces divers travaux, se trouve au volume des styles, le plus délicat peut-être et le plus réussi de la série. Il faut savoir un gré infini à M. Henry Havard d'avoir tenté cette

œuvre et d'avoir su présenter en d'aussi bons termes, et pour un prix modéré, la *Bibliothèque des arts de l'ameublement.*

A. D.

Massenet. — *Étude critique et documentaire*, par M. E. de Solenière.

Dans ce livre, de critique avant tout documentaire, où l'auteur s'applique à réunir, à grouper tous les éléments qui pourront servir plus tard à la biographie du maître qu'il commente, M. Massenet apparaît bien ce qu'il s'efforça d'être : un artiste très personnel et devant surtout sa renommée à la note exclusivement sensuelle et troublante dont il fut l'inventeur. S'il est exact, comme je le crois, que le suprême effort de l'artiste doive être de pousser ses facultés d'expression jusqu'à l'extrême limite du genre pour lequel il se sent doué, M. Massenet restera pour nous, dans cette évolution de la musique française contemporaine, celui de tous qui le mieux sut nous rendre les défaillances de l'amour, les inquiétudes du désir et toute cette part de sensualité qui marque d'un trait caractéristique les conceptions artistiques de cette fin de siècle. Il eut donc ce pouvoir de trouver une notation musicale qui répondît aux besoins de son temps. M. de Solenière insiste avec raison sur ce point.

La seconde partie du livre est un résumé des jugements de la critique française sur l'œuvre de M. Massenet. On y suit pas à pas le compositeur qui n'eut qu'à se produire pour plaire, et dont chaque ouvrage nouveau marqua un succès et comme une étape dans la voie de la renommée.

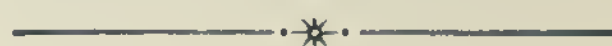
En somme, le travail de M. de Solenière ne laisse rien de côté de ce qui se rapporte à l'œuvre de M. Massenet; il sera désormais indispensable à consulter pour quiconque voudra consacrer une étude tant soit peu approfondie à l'auteur de *Sapho.*

J. R.

Un Parisien à Rome et à Naples en 1632, *d'après un manuscrit inédit de J.-J. Bouchard*, par Lucien Marcheix. Paris, Leroux, in-8°.

Ce livre vient compléter fort heureusement la publication d'un manuscrit du même personnage, faite en 1881 par M. Alcide Bonneau. Ce Bouchard, sorte de bohème littéraire, quelque peu « mauvais garçon », avait visité l'Italie en 1632, et grâce à de belles recommandations s'était mêlé à « la société ». Malheureusement le manuscrit publié par M. Bonneau s'arrêtait au moment précis où J.-J. Bouchard abordait Rome. Ce fut grâce à un hasard tout fortuit que M. de Chennevières rencontra justement sur les quais cette partie importante des mémoires de Bouchard. Il en fit don à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, et aujourd'hui M. Marcheix la donne par fragments, en remplaçant ce qu'il coupe (dans le récit un peu touffu) par des remarques fort ingénieuses, et de très intéressants aperçus sur l'auteur, son œuvre et le monde italien du XVIIe siècle. Ce livre ne touche que rarement aux arts, mais il est un renseignement bien précieux sur le milieu où nos grands artistes français allaient chercher leur science, et former « leur entendement et leur génye ».

R. V.



PROPOS DE BIBLIOPHILE

L'ESTAMPE DANS LA VIE — LÉON CONQUET

Voici un nouveau mot en circulation : « la petite estampe ». L'éditeur Boudet nous donne un volume de Léon Maillard, très richement documenté (460 reproductions !) et avec goût, surtout avec un goût résolument français : *les Menus et Programmes illustrés, les petites estampes depuis le XVIIe siècle*. On peut en rapprocher un album de la librairie Nilsson, texte de Maindron et jolie préface de Pierre Veber : *les Programmes illustrés, Menus, petites estampes*. Qu'est-ce donc que la « petite estampe » ?



ADRESSE XVIIe SIÈCLE

Petite n'est pas ici affaire de format : il y a des petites estampes de plusieurs mètres de haut, et des grandes estampes de quelques centimètres. Petite est affaire de hiérarchie dans l'art. Comme on dit art mineur dès qu'il s'agit d'art appliqué, on dit petite estampe de celle qui n'a pas pour but unique d'être regardée en tant que sujet dessiné, mais qui a une destination usuelle ; qui, faisant intervenir un texte, annonce quelque chose, « fait part, » a un but utilitaire, et loin d'être créée avec l'idée d'immobilisation et de durée, est au contraire vouée par essence à la circulation et à la destruction, sauf repêchage ultérieur par les collectionneurs : c'est de l'estampe de consommation. Le vrai nom géné-

rique de la petite estampe, c'est l'Estampe dans la vie.

A quel point l'estampe est entrée dans la pratique de notre existence, c'est ce que nous n'apercevons pas parce que nous ne prenons pas la peine d'y réfléchir; mais nous en sommes arrivés à vivre littéralement dans une atmosphère d'estam-



Étiquette, par Choffard.

pes, à tel point que pour passer en revue l'estampe usuelle dans ses diverses modalités, il ne faut rien de moins désormais qu'une série d'ouvrages spéciaux. Impossible de donner dans un article l'idée même très sommaire du détail. Mais ce qu'on peut indiquer bref, c'est comment peu à peu l'estampe s'est infiltrée dans la vie.



D'abord, aussi vieille que l'estampe elle-même, qu'elle contribua à faire naître, la carte à jouer, objet de tant de savants mémoires: jeux de cartes vrais et jeux de fantaisie. Et la dame de pique ne semble pas aujourd'hui près de mourir. Mais qu'elle est donc monotone d'aspect, stéréotypée, et point amusante comme du temps de Henri IV où elle portait vertugadin !

Autre jeu : le jeu de l'oie, et derrière lui, tous les jeux à cases. Il y aurait une étude à faire sur les avatars innombrables de ce jeu qui se dit noble et renouvelé des Grecs, et qui se renouvelle constamment de lui-même, mettant en soixante-trois cases, depuis bientôt trois siècles, tous les sujets imaginables.

L'estampe dans l'état civil. A la Bibliothèque Nationale est un certificat de mariage délivré par une paroisse de Lyon en 1588 : sous l'épaisse enluminure qui couvre le vélin, on aperçoit les traits d'un poncif gravé. Et voilà l'origine éloignée des billets de part, naissances, mariages, décès. On connaît, sur les billets funéraires, le passage du *Mercure Galant*, de Boursault. De notre temps, ce sont exclusivement les notifications de naissance qui appellent la vignette. Mais nous avons les images-souvenirs de première communion et de décès.



Le commencement du xviie siècle a vu se répandre en France une estampe destinée à une vogue considérable à la fin du xixe : l'*ex-libris*. Répondant à une nécessité permanente, l'ex-libris, toujours en usage, s'est multiplié avec le temps. Aujourd'hui il a ses collectionneurs fanatiques, ses historiens, ses journaux ou revues, et des sociétés d'*ex-libristes*. Nota : le fait d'être ex-libriste n'implique pas la possession d'une bibliothèque; c'est un collectionnisme de petits carrés de papier, un *philatélisme* comme un autre.

L'estampe appliquée a brillé au xviie siècle sous deux formes spéciales :

Les encadrements de thèses, grands cartouches ornés entourant les arguments. Dans le *Malade imaginaire*, Toinette, plus avisée qu'Angélique, met de côté la thèse de Thomas Diafoirus : *Donnez, donnez; elle est toujours bonne à prendre pour l'image : cela servira à parer notre chambre*. Toinette a évidemment le sens de l'estampe dans la vie. Gageons

que nous trouverions aussi dans sa chambre quelque calendrier illustré.

Le calendrier (dit *almanach*), — où le calendrier lui-même tient si peu de place, au milieu d'une belle estampe représentant, de la main d'habiles artistes, une victoire ou un événement intéressant la famille royale, — voilà la forme glorieuse de l'estampe dans la vie du xvii[e] siècle. La petite estampe est ici grande de taille, grande d'allure, vraiment « grand siècle ». Aussi est-elle désormais recherchée à grands prix par les grands collectionneurs.

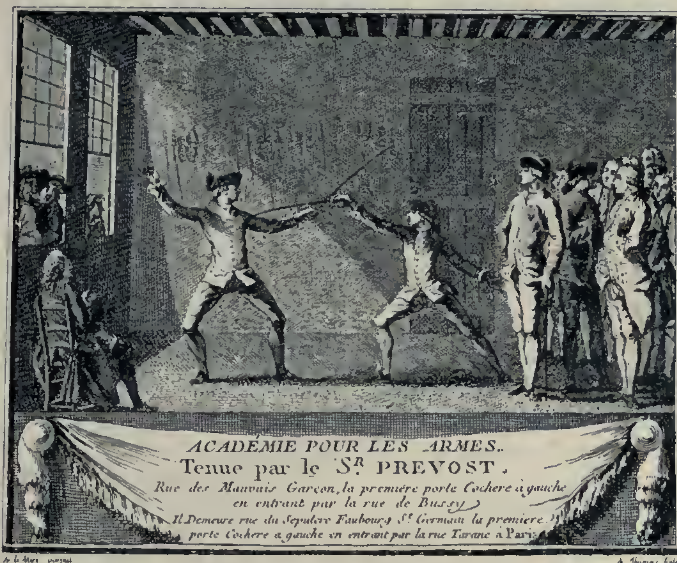
Le xvii[e] siècle finissant a connu les adresses de négociants, les cartes-adresses illustrées. Nous en pourrions énumérer une vingtaine. Comme les vignettes et frontispices de l'époque, ces adresses de style xvii[e], telles que celle de *Sevin, peintre, au buste de Monseigneur*, ou celle du bandagiste *De Launay*, ou celle d'un fabricant de perruques, recueillie par le baron Pichon, sont d'un style noble, mais sévère et sans gaieté. L'adresse illustrée se pratiquait même en province : on a celle d'*Antoine Guerrier, à Lyon*, 1674, et celle de *Lagravère frères, à Montauban*, celle-ci par Baour, graveur toulousain, aïeul de Baour-Lormian.

Le style xvii[e], dans la carte-adresse, dure jusque vers 1730.



Alors, avec la carte d'invitation de Dumont le Romain pour le bal des ambassadeurs d'Espagne, avec la carte de feu d'artifice de l'Hôtel de Ville, de Laurent Cars, avec l'adresse de Stras, le bijoutier inventeur du faux diamant, carte gravée par un jeune débutant qui sera Cochin fils, commence l'estampe dans la vie du xviii[e] siècle.

On sait l'éclat que cet art particulier de la carte-adresse et pièces similaires a



Adresse, par Le Mire.

reçu de la main des vignettistes du xviii[e]. Sur ces estampes charmantes il ne reste plus rien à dire : tout au plus, comme nouveauté, peut-on faire un peu de statistique, et réagir contre certaines phrases enthousiastes et vagues qui finiraient par faire croire que le xviii[e] siècle a produit l'estampe usuelle par milliers, et qu'il ne la voulait que par les premiers artistes.

Ce n'est pas au xviii[e] siècle qu'il devait être donné d'introduire par milliers l'estampe dans la vie.

Les pièces de style Louis XV pur, ou rocaille, avec l'horreur de la ligne droite, sont infiniment rares. De 1730 à 1765 on n'en citerait peut-être pas trente ; moins d'une par an, moyenne inattendue ! Mais, si elles sont peu fréquentes, elles

sont exquises! Pièces de Cochin, d'Eisen, de Le Mire, de Choffard à son début. Puis la seconde génération des vignettistes, la génération de Saint-Aubin, Moreau, Marillier, etc., arrive à l'âge d'homme : dès lors, à partir de 1765, plus nous nous rapprochons de la fin du siècle, plus la



Mdlle Roell

Est priée de faire l'honneur aux Dames Directrices de la Redoute, et aux Messieurs de la Souscription des Bals, de venir danser à la Redoute Mardy 22 Xbre à 5 heures

R.S.V.P.

Invitation xviiie siècle

production augmente : avec un style nouveau, le style à lignes droites, dit style Louis XVI ; la carte-adresse tend même à se renfermer dans un modèle pour ainsi dire courant : la bordure ou la tablette oblongue enguirlandée : ainsi sont les deux adresses de Choffard lui-même, celle de Mlle Drouin, marchande de modes, du drapier Rémy, de Vallayer, bijoutier et fabricant de décorations, etc.

La Révolution, disons-le tout de suite, n'arrêta pas la production : il y avait vitesse acquise. Les Choffard, les Saint-Aubin, les Gaucher, les Duplessi-Bertaux étaient toujours là, et comme nous jugeons par les pièces d'art, les seules qui comptent, comme nous jugeons non pas par la quantité, mais par la qualité, il y a eu, à la fin du siècle, — avec un renouvellement absolu de la forme, — un apogée de qualité, puisque Prudhon a mis de son génie et quelque chose de divin dans l'en-tête de lettre, dans l'adresse de commerçant (la carte de la veuve Merlen, cette suave merveille) et dans la vignette de boîtes de bonbons!

En estampe usuelle, la production du xviiie peut être sûrement dénombrée, car les œuvres des divers artistes, dessinateurs et graveurs, ont été catalogués ; Cochin donne une douzaine de pièces, pas plus ; Eisen autant ; Le Mire, autant ; Augustin de Saint-Aubin, vingt ; Moreau le jeune, vingt ; Choffard (sur un œuvre total de neuf cents pièces), cent vingt en un demi-siècle, 1756-1801 ; c'est l'œuvre le plus développé du genre : Renouvier appelle Choffard *l'artiste le plus considérable dans la guirlande ;* nous dirions aujourd'hui, *le roi de l'adresse illustrée ;* Louis Legrand, cinq ou six ; Marillier, autant ; Arrivet, dix ; Gaucher, douze ; Prudhon, douze. — Divers : Boucher, Gabriel de Saint-Aubin, Ingram, Le Bas, Huquier, Delaunay, Beljambe, Masquelier, Debucourt, Copia, etc., une cinquantaine. En tout trois cents pièces de premier ordre, en soixante-dix ans.

Derrière cette production d'art, le xviiie siècle, tout xviiie qu'il était, a connu la production de second ordre ou médiocre, à commencer par celle du graveur Avril. Mais, il y a là encore deux ou trois cents documents curieux.

Genres traités : de fondation, l'adresse et l'ex-libris; puis la carte de visite (y compris la carte passe-partout, qu'on achète toute faite et sur laquelle on écrit son nom); puis, en petit nombre, le billet de bal (une des gloires de la « petite estampe »), le calendrier ; enfin, par des spécimens presque isolés : l'encadrement de prière, le brevet de retraite militaire,

le diplôme, le passeport, l'entourage de programme, le billet de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne, le billet de part (modèle passe-partout, de Desmaisons), le souvenir de mariage, l'en-tête pour certificat d'inscription d'actions et les bons au porteur, germe des billets de banque. (Indiquons aussi les écrans, les boutons, les titres de musique et les gravures de modes.) En avançant vers la fin du siècle : l'en-tête de facture, l'étiquette de parfumeur, de pharmacien, de liquoriste, (il y a eu l'étiquette chef-d'œuvre : celle de l'*Eau de la Paix*, par Choffard, avec portrait de Bonaparte), le dessus de boîtes de dragées, pour *le Fidèle Berger*, le certificat de distribution de prix, l'assignat, la carte de fonctionnaire ou de membre d'une société politique, le cachet d'abonnement, la carte d'échantillons d'étoffes, le prospectus, la formule de billet à ordre, surtout l'en-tête de lettre officielle, lequel a été la forme caractéristique et brillante de la petite estampe sous la République.

Tout cela, le XVIIIe a eu la gloire de le marquer de son élégante empreinte.

Remarque capitale : le propre de cet art est d'être traité par des ornemanistes. L'ornement, au besoin accompagné d'allégorie, est la donnée classique. Les sujets pris dans la vie du temps sont rarissimes, absolument exceptionnels, et se comptent : un bâtiment en construction, pour l'entrepreneur Delaville ; la boutique de la *Tête-Noire*, chez le quincailler Périer ; un assaut dans la salle d'armes du sieur Prévost ; la vue de l'atelier de Lerculier, imprimeur en taille-douce du Cabinet des Estampes ; le départ de l'aérostat de Charles et Robert ; la redoute donnée dans le demi-monde d'alors, chez Mlle Roëll ; les modèles d'habits du tailleur Edeler ; le dîner de la Société poulardière ; le magasin de Renaudin, ce luthier fameux qui depuis, chan-



Adresse XVIIIe siècle

geant d'instrument, joua férocement de la guillotine comme juré « solide » au tribunal révolutionnaire, et finit par en



Tête de lettre, par Prudhon.

tâter à son tour; l'intérieur du magasin de M[me] Roch, bonnetière sous le Directoire, et un balcon de théâtre en l'an X (pièce satirique sur le coutelier Présole).

Encore une fois, sur ces élégantes « petites estampes » du xviii[e] siècle, tout a été dit, sauf ceci : *qu'après elles il y en aurait encore d'autres*.

Il y a vingt ans seulement, on eût terminé en 1800 l'histoire de l'Estampe dans la vie : on la considérait comme finie, comme un art inimitable qu'on ne reverrait plus. Inimitable, oui, dans sa forme xviii[e] (et il n'y a pas intérêt à l'imitation indéfinie), mais *égalable* et pouvant être revue en équivalent sous des formules absolument renouvelées.

Voyons l'estampe dans la vie du xix[e] siècle.



Sous le premier Empire, plus d'artistes de renom pour signer la « petite estampe »: ils s'en détachent pour longtemps. Néanmoins production assez nombreuse comme documents : le dernier écho très affaibli de la manière du xviii[e], et quelques pièces d'un style empire typique : l'adresse de Biennais, orfèvre de l'empereur, par exemple : c'est du pur Percier et Fontaine; l'adresse de l'imprimeur Leisnier, debout près de sa presse, les cheveux coupés à la Titus; l'adresse du tabletier Darbo, des étiquettes de parfumeur, etc., et quelques bons ex-libris. L'en-tête de lettre officielle demeure le genre caractéristique.

La Restauration est le point critique de la petite estampe, qui s'appauvrit de plus en plus comme art, tout en se maintenant comme nombre. Quelques adresses curieuses, cependant : celle du marchand d'estampes Blaisot, de quelques modistes, la carte du graveur Forster, d'un burin froid et rangé, etc. A citer, d'Isabey, l'invitation à un bal déguisé, chez lui, pour le mardi gras 1819; c'est une aimable application de la lithographie à la petite estampe.



Carte d'entrée, par Duplessi-Bertaux.

Mais c'est en 1830 que la lithographie apportera sa contribution nombreuse à l'estampe usuelle, avec deux formes caractéristiques : le titre de musique ro-

mantique, qui peut alors se prévaloir des noms de Célestin Nanteuil, Raffet, Charlet, Devéria, Dauzats, Roqueplan, Gavarni, etc., et l'affiche de librairie. Chacune de ces formes mériterait une histoire étendue.

Les adresses et pièces similaires sont nombreuses sous le gouvernement de Juillet, mais en majorité sans art. Cependant les artistes y reviennent très sensiblement : Boisselat avec ses ex-libris romantiques, Daubigny avec l'adresse du mouleur Malzieux, Fenchère avec celle du mouleur Hippolyte (eaux-fortes); Gigoux avec celle de Lacoste, graveur sur bois ; Ferogio avec sa carte d'adresse, et le lithographe Eugène Leroux avec quelques adresses de modistes, adresses typiques dans le plus pur goût de Gavarni.

A signaler divers modes nouveaux de l'estampe dans la vie : le brevet de prévôt de régiment, de canne et de boxe; les numéros de tirage au sort que les conscrits mettent à leur coiffure; les souhaits de nouvel an du tambour de la garde nationale; l'abat-jour.

Mais la petite estampe typique du gouvernement de Juillet est le billet d'entrée aux bals donnés dans les théâtres : bals de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, etc.. billets traités dans le style Renaissance-Louis-Philippe, dit style de la Maison-Dorée.

En 1848, apparition d'un petit carré de papier appelé à de grandes destinées : déjà en 1860 tous les collégiens le collectionnent et en font des échanges : bientôt il fera de tous les États des fabricants d'estampes, l'univers s'en servira, le portera à la bouche, et le collectionnera : singulière collection qui absorbe la vie entière du collectionneur dans un album unique, objet de convoitise, et pour lequel on assassinera. C'est le timbre-poste !

Sous le second Empire, l'estampe usuelle se met à pulluler, mais dans la main de fabricants industriels : chromolithographes ou « graveurs héraldiques » qui exécutent les têtes de factures, talons d'effets de commerce, vignettes des valeurs mobilières et guillochages de billets de banque. Un homme s'est fait là une



Adresse premier Empire

réputation que l'ornemaniste Riester avait manquée, c'est Lesaché, qui pendant quarante ans, à dater de 1850, grava d'un burin clair (et plus agréable même que certains « grands burins » démesurément rangés, comme celui d'Achille Martinet, par exemple) les adresses, factures, entêtes d'*additions* des restaurants, vignettes pour les remèdes du pharmacien Bron (d'après Edmond Morin), pour l'usine Tronchon, et pour les boîtes de cigares de la Havane, etc.

La « petite estampe », déjà, pénètre partout : dans les camps, en Crimée (pro-

grammes illustrés de spectacles militaires), dans les casernes (programmes de musique militaire), à la table de l'empereur (menu), etc. Les artistes continuent à lui revenir : Méryon grave l'adresse du marchand d'estampes Rochoux; Hédouin, celle du café Brillat-Savarin; A. de Bar, la facture du restaurant Michel; Bracquemond, des adresses et ex-libris; Bénassit dessine la carte du souper du *Figaro*, et l'adresse du photo-



ADRESSE, par DAUBIGNY.

graphe Carjat, une des pièces typiques où apparaît la femme en crinoline; Maurisset, des cartes de visite humoristiques; Valentin Foulquier, l'adresse de Nadar; Flameng, celle de l'imprimeur Delâtre.

L'eau-forte, procédé relativement facile, se vulgarise.

La lithographie, qu'on proclame morte, vit toujours sur le titre de musique, et même trouve dans un nouvel élément de la vie du temps une nouvelle carrière : la chanson de café-concert, titres lithographiés par Cham, Darjou, Stop, Grévin, etc. Mais ceci n'est encore rien, et vers 1866, la lithographie en couleurs, jusque-là commerciale et désignée sous ce nom méprisant : la chromo, trouve, avec l'affiche, sa forme d'art.

Dès lors, tout concourt à augmenter le nombre et à relever la valeur de l'estampe dans la vie, en la retirant des mains des fabricants pour la rendre aux artistes, et à l'amener, dans le dernier quart du XIXe siècle, à une prospérité sans égale.

HENRI BERALDI.

(*La fin prochainement.*)



P.-S. — Les bibliophiles reçoivent un petit *Daphnis et Chloé*, traduit par Paul-Louis Courier, illustrations d'Avril; avec cette dédicace : *Dernier envoi de Léon Conquet.*

Pauvre Conquet, aimable libraire enlevé à quarante neuf ans par la cruelle maladie qui l'avait terrassé !

Ne le mettons pas en parallèle avec Morgand; ne le lui opposons pas. Ils n'étaient pas opposés, mais complémentaires. Morgand était la passion, Conquet la raison. La passion a plus d'éclat, plus de génie, procède par coups plus sensationnels, surtout est plus amusante à raconter. Mais la raison n'en a pas moins obtenu, calmement, des résultats profonds. Conquet, en grande partie, a assuré la continuité de la bibliophilie, et « inventé » le livre du XIXe siècle.

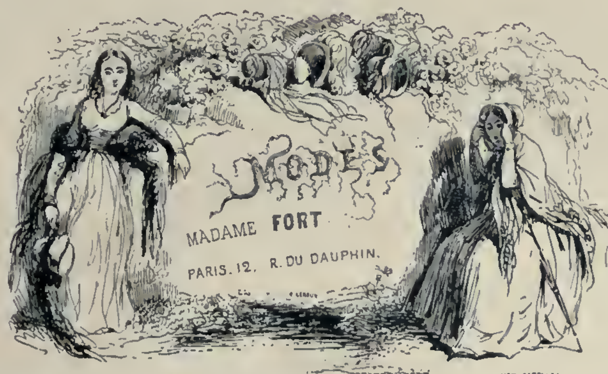
En 1873, quand la « grande » bibliophilie rétrospective seule régnait, exultante, despotique, presque persécutrice, quand les prix s'exaspéraient en folie, quand Morgand s'établissait pour redoubler d'exploits, un jeune commis-libraire s'établissait aussi, boulevard Bonne-Nouvelle ; lieu, par son nom, bien choisi pour y prêcher un évangile nouveau. « Venez à moi, » dit-il, « ô vous qui n'avez pas cent mille francs par an pour acheter du livre ancien ; venez à moi et je vous consolerai : je vous donnerai, dans des prix abordables, l'édition originale et le livre illustré du XIXe! » Les disciples vinrent, nombreux, inexpérimentés et timides d'abord. Le libraire, prudent, très loyal, les affermit, les dirigea, surtout les ménagea, et si l'on peut dire, les économisa. Il établit sur eux un empire absolu, au point que

certains, de leur vie, n'ont jamais pris une décision par eux-mêmes, et sans consulter Conquet. La dictature de la persuasion...

Dix ans après, rue Drouot, Conquet, libraire universellement connu, célèbre, prospère, voyait sa librairie être le rendez-vous, le cercle de la bibliophilie. Pas un de nous n'aurait manqué un seul jour d'y aller donner un coup d'œil et faire un brin de causerie. Conquet était actif, avenant, essentiellement gai. Il y avait à côté de lui, pour caissier et coopérateur, l'humoristique et entraînant Poisson, figure à ne pas oublier. Libraire de la Société des Amis des Livres, Conquet se mit, lui aussi, à éditer le livre de bibliophile à tirage restreint; il apporta sa pierre — ses pierres — à ce bel édifice plusieurs fois séculaire et jamais terminé: le livre illustré français. Plusieurs fois, dans une forme classique, il eut la main heureuse. Il citait toujours de préférence son petit volume des *Œillets de Kerlaz*, de Theuriet, illustré par Rudaux; mais il en est d'autres : le *Sous bois*, de Theuriet, illustré par Giacomelli; la *Chartreuse de Parme*, avec eaux-fortes du très remarquable illustrateur Valentin Foulquier; la *Sylvie*, de Gérard de Nerval, et les *Nouveaux contes à Ninon*, de Zola, illustrés par Rudaux; les *Mémoires de Mme de Staal-Delaunay*, avec des vignettes de Delort, dont la finesse ne saurait être dépassée, etc. Puis, entraîné par l'exemple, il se mit à des formules plus libres : dans *Mariette*, de Ludovic Halévy, encadrements de Somm; *Pastels*, de Bourget, vignettes de Robaudi, *Le dernier Chapitre de mon roman*, de Nodier, illustrations marginales de Louis Morin, et le *Villon*, illustré par Robida; il avait publié les *Cousettes* et *Paris en sonnets*, il venait d'aller à Auguste Lepère pour lui demander *les Dimanches parisiens*...

Conquet, virtuellement chevalier de la Légion d'honneur (il était dans la promotion préparée pour janvier 1898), laisse une très belle bibliothèque, car il était très pur bibliophile; il laisse, croyons-nous, à sa famille une situation faite; il laisse à la bibliophilie une nombreuse armée de bibliophiles épris du livre au dernier point et prêts à tous les sacrifices (ils ont grandi, les petits clients du boulevard Bonne-Nouvelle!); il laisse des livres charmants édités avec son nom : ceci est la survie; Conquet ne mourra donc point tout entier...

Mais comme il aurait bien fait de ne pas mourir du tout! Et comme il va manquer!



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le quatrième trimestre de 1897.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1897). Bulletin de juillet-août. — *Communications:* CLERMONT-GANNEAU. Les tombeaux de David et des rois de Juda et le tunnel-aqueduc de Siloé. — Emile BERTAUX. Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II.

Septembre-octobre. — J. OPPERT. Un dieu commerçant. — Une dynastie d'usurpateurs. — CAGNAT. Un nouveau diplôme militaire de Bulgarie. — HEUZEY. Mission de M. Pierre Pâris en Espagne. — HÉRON de VILLEFOSSE. Un diplôme militaire de l'an 99, relatif à la flotte de Misène.

Ami des monuments (l'), t. XI, 4e partie. — L'excursion de l'*Ami des monuments* à Etampes. — MARQUIS. Notes sur l'ancien et le nouveau collège d'Etampes. — NICQ D'OUTRELIGNE. La tour des Arquets et les remparts à sauver à propos du démantèlement de Cambrai. — Georges MUSSET. Fouilles de Chagnon-Villepouge. Le canal de Villepouge. — Ch. BRAQUEHAYE. Les peintres de l'Hôtel de Ville de Bordeaux et les entrées royales de 1525 à 1665. — Paul PARFOURU. La destruction des bâtiments à Meaux au XVe siècle. — Léon COUTIL. Découverte d'une sépulture gallo-romaine à incinération. — Abbé MOREL. Les cérémonies du mariage au XVe siècle dans les diocèses de Beauvais, Noyon, Senlis. — V. QUESNE et Louis de VESLY. Le Catelier gallo-romain de Criquebeuf-sur-Seine (Eure). — LEMOINE. Archives des anciennes amirantés de Morlaix, Brest et Quimper. — J. ROMAN. Trois églises à classer comme monuments historiques dans le département des Hautes-Alpes. — Eug. de BEAUREPAIRE. Les peintures murales de l'église de Caen. — Louis BOURSEY. Monuments mégalithiques de Maine-et-Loire. — R. P. DE LA CROIX. Les récentes découvertes au temple de Berthouville. — Chanoine DOUAIS. Documents à rechercher dans les archives notariales de Toulouse. — Jules GAUTHIER. Le temple de la Fortune (topographie antique de Vesontio-Besançon). — Léon LEX. Le prix d'une maison au moyen âge à Tournant. — GRAVE. Orrouy, son château, son église (près de Compiègne). — R. PEYRE. — Dépècement du château de Guerchy (Yonne).

Architecture (l'). 6 novembre. — La Société des architectes de Moscou. — La Société centrale d'architecture de Belgique. — Le monument de Châteaudun (sculptures décoratives et panneaux de bois).

20 novembre. — Le Jubilé de M. J.-L. Pascal. — L.-C. BOILEAU. La gare du quai d'Orsay (projets de MM. Magne, Laloux, Emile Bénard).

27 novembre. — Les projets de concours pour le palais d'exposition des armées de terre et de mer en 1900. — La gare du quai d'Orsay. — Le cimetière de Scutari.

4 décembre. — Le soixantième anniversaire de l'Institut royal des architectes britanniques. — W.-H. WICKES. La construction métallique en Amérique.

11 décembre. — C. MOYAUX. La gare du quai d'Orsay. — Walter-Herriman WICKES. La construction métallique en Amérique (2e article).

18 décembre. — Le soixantième anniversaire de l'Institut royal des architectes britanniques (*suite*). — L'effet décoratif et la pureté des formes. — L'hôtel de la rue de la Faisanderie (architecte M. Dumoulin).

25 décembre. — Les constructions modernes au Cambodge. — La gare du quai d'Orsay.

Art et Décoration. Septembre. — THIÉBAULT-SISSON. Le Biscuit de Sèvres. — P. VERNEUIL. La décoration intérieure et les travaux de femmes. — E. MOLINIER. Notes sur l'étain. — Octave MAUS et G. SOULIER. L'art décoratif en Belgique.

Octobre. — E. MOLINIER. Notes sur l'étain (*fin*). — G. SOULIER. Meubles nouveaux. — W. RITTER. Arnold Bœcklin.

Novembre. — Octave MAUS. La sculpture sur ivoire à l'Exposition de Bruxelles. — P. VERNEUIL. La broderie. — F. MAZEROLLES. Les dernières fabrications de la Monnaie à Paris. — THIÉBAULT-SISSON. L'exposition des travaux d'élèves à l'École Guérin. — G. S. Les bijoux de Lalique.

Art pour tous (l'). Septembre. — *Texte :* L'œuvre gravé de Bracquemond au musée du Luxembourg. — E. STEVENSON. Les saints de la messe et leurs monuments, de M. Rohault de Fleury. — *Illustrations :* Antiquité. Art romain. Vaisselle d'argent (orfèvrerie). Coupe ornée de sujets au repoussé (trésor de Bernay). — XVIe siècle. Art français (sculpture sur bois). Porte de chêne sculpté. — XVIIIe siècle (Louis XVI). Canapé recouvert de tissu de soie. — XVIe et XVIe siècles. Art allemand (fer forgé). Chandelier, mouchettes, pied de cierge pascal. — XVIe siècle. Art français (meubles). Armoire en noyer sculpté. — XVIIIe siècle. Art français (Louis XV). Paravent en toile peinte. — XVIe et XVIIe siècles Art persan (céramique). Plats à riz décor bleu. — XVIIIe siècle. Art français (Louis XVI). Panneau en boiserie de salle à manger (petit Trianon).

Octobre. — *Texte :* Emile LAMBIN. Les chapiteaux de Saint-Pierre de Montmartre. — Edmond POTTIER. A quoi sert un musée de vases antiques (1er article). — *Illustrations :* VIIe et XIIe siècles. Art français (sculpture sur pierre). Groupe de chapiteaux dans l'abside de l'église de Montmartre. — XVIIIe siècle. Art français. Epoque Louis XV. Potence, girouette fer forgé. — XVIIIe siècle. Art flamand (bois sculpté). Râpes à tabac, étui, médaillon. — XIXe siècle. Ecole française (art contemporain). Décor pour un service de faïence par Bracquemond. — XVIIe siècle. Fabrique lyonnaise (mobilier). Meuble à deux corps en poirier. — XVe siècle (commencement). Ecole d'Italie. La Vierge et l'Enfant Jésus (statue en bois). — XVe siècle. Art allemand (meuble). Tabouret en bois sculpté.

Novembre. — *Texte :* Edmond POTTIER. A quoi sert un musée de vases antiques (2e article). — XVIe siècle (commencement). Ecole française (Louis XII). Boiserie provenant du château de Gaillon. — XVIIIe siècle. Ecole française (Louis XVI). Titre et encadrement. — XIVe siècle (sculpture). Bas-reliefs, cathédrale Saint-Pierre à Troyes. — XVIIe siècle. Fabrique lyonnaise. — Meuble à deux corps en poirier. — XVe siècle. Ecole de Padoue (bronzes). Mortier, couvercle de coffret. XVIe siècle. Ecole française (Bourgogne). Panneau en bois sculpté. — XVe siècle. Art flamand (ustensiles). Dinanderie. — XVIIe siècle. Art allemand. Cadre de miroir en bois sculpté.

Art décoratif moderne (l'). Octobre. — Arthur MAILLET. Lettre ouverte adressée à M. O. Roty, de l'Institut.

Novembre. — Arthur MAILLET. Alfred Meyer l'émailleur, et les procédés des vieux maîtres limousins. — L'école Guérin. — Constant DEVILLE. Les Arts du métal : le professeur Xinet.

Décembre. — Arthur MAILLET. Alfred Meyer (*suite*). — La gravure en médailles. — Gustave BABIN. Une école d'art appliqué.

Bibliographe moderne (le). N° 4. — Le Congrès des bibliothécaires à Londres. — BERGMANS. Le deuxième Congrès bibliographique de Bruxelles. — PONCELET. Les archives de Tournai. — INGOLD. Les manuscrits de l'abbaye de Murbach. — Les bibliothèques municipales de France.

Bulletin de l'Association provinciale des architectes français (Marseille). 15 octobre. — Rapport de M. Blondel sur le concours entre les élèves architectes des écoles des Beaux-Arts de province.

15 novembre. — Rapport de M. Blondel sur l'enseignement de l'architecture en France.

Bulletin de la commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure. — Dr G... Le Fanum gallo-romain de Chagnac.

Bulletin de la Diana de Montbrison. N° 5. — J. DÉCHELETTE. Les vitraux de Saint-

André d'Apchon. — A. de SAINT-PULGENT. L'église de Lerignieu.

N° 6. — Abbé REUSE. Michel de Changy et les autres personnages peints sur les volets du triptyque d'Ambierle. — L. FAVARCQ. Peintures du XVIe siècle découvertes dans l'ancienne chapelle de la Chartreuse de Sainte-Croix.

Bulletin historique de la Société des Antiquaires de la Morinie (Saint-Omer). 4e fascicule. — Anneau romain trouvé à Thérouanne.

Bulletin de la Société académique de Brest. 1897. — A. de LORME. L'art breton (du XIIIe au XIVe siècle).

Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est. Novembre. — Les vitraux de Bonsecours.

Bulletin de la Société ariégeoise des sciences, lettres et arts. N°3. — R. ROGER et A. GARDES. L'église d'Unac. — F. PASQUIER. L'aumônerie du château de Foix.

Bulletin de la Société Belfortaine d'émulation. N° 16. — Origine du château et de la ville de Belfort.

Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe (1897-1898). 2e fascicule. — M. LEGEAY. Les artistes de la Sarthe au Salon des Champs-Elysées en 1897.

Bulletin de la Société des Sciences naturelles de Saône-et-Loire. Juillet 1897. C. TÉTU. La Grande-Chartreuse.

Bulletin de la Société Languedocienne de Géographie. 1897. — L. MALAVIALLE et H. LECHAT. Projets de construction d'un palais des États de Languedoc à Montpellier et de décoration de la place du Peyrou à la fin du XVIIIe siècle.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. Juillet-août. — J. MANDIN. Une église-forteresse à Saint-Martial de Viveyrol-en-Ribéracois. — X. DE MONTEIL. Le château de Ribérac. — Ed. DE TEYSSIÈRES. Le château de Puyguilhem.

Bulletin de la Société d'Etudes des Hautes-Alpes. N° 2. — A. DUMAS. La bibliothèque de Gap. — J. RAMAU. Description des portraits gravés intéressant les Hautes-Alpes. — D. MARTIN. Poteries et toitures dans les Hautes-Alpes. — La mosaïque géographique de Madara.

Bulletin d'histoire ecclésiastique et d'archéologie religieuse des diocèses de Valence, Gap, Grenoble et Viviers. — Chanoine Jules CHEVALLIER. L'abbaye de Notre-Dame de Valcroissant. — Abbé LAGIER. La baronnie de Bressieux.

Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris. N° 4. — O. VAUVILLÉ. Le cimetière gallo-romain de Soissons.

Bulletin de la Société de géographie de Toulouse. Septembre-octobre. — S. GUÉNOT. Le château de Clisson.

Bulletin de la Société archéologique de Touraine. 3e trimestre. — A. GABEAU. La statue de la *femme noyée* à Saint-Denis d'Amboisé.

Bulletin de la Société des Études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot. 2. — J. MOMMÉJA. La céramique grecque dans le Bas-Quercy.

Bulletin de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran. — L. DEMAEGHT. Inscriptions inédites de la Mauritanie césarienne.

Bulletin de la Société archéologique de Béziers (Hérault). — Emile BONNET. L'imprimerie à Béziers au XVIIe et au XVIIIe siècle. — Fréd. DONNADIEU. Musiciens et compositeurs biterois : Porro, Mazas, Guibal du Rivage. — Louis NOGUIER. L'église cathédrale de Saint-Nazaire.

Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan. — Octave TEISSIER. Pierre Clément (1809-1870). — Antonin BONNET. L'armure du musée de Draguignan.

Bulletin de la Société Philomathique Vosgienne. 1897. — A. BENOÎT. Essai historique sur Nompatélize (voies romaines, camps romains, pierres taillées ou sculptées, monastères). — A. FOURNIER. Les monuments historiques de Rambervilliers. — F. VORELOT. Les entailles sur les roches de la chaîne vosgienne. — A. FOURNIER. Découverte d'une pierre à sacrifices gauloise. — Gaston SAVE. Jean Pelerin le Viateur, auteur de la « Perspective artistique de 1505 ».

Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil, Etampes et Hurepoix. — A. DARBLAY. La porcelaine de Willeroy (avec planches).

Bulletin monumental. — W. LANGHORN. De la conservation des monuments historiques en Angleterre. — Comte DE MARSY. Les dalles tumulaires de la Belgique. — N. DE PAUW. La construction d'un beffroi au XIVe siècle (le beffroi de Termonde). — Comte DE MARSY. L'archéologie monumentale aux salons de Paris.

Bulletin de l'Union géographique du Nord de la France (Douai). 1897. 3e trimestre. — Ch. LEMIRE. Les arts et les cultes anciens et modernes en Annam (Tonkin).

Chronique des Arts. 2 octobre. — Pierre GAUTHIEZ. L'exposition d'objets anciens à Vevey. — Hans ROSENHAGHEN. L'exposition des Beaux-Arts de Berlin en 1897.

16 octobre. — Le musée Cernuschi. — Une copie de la Vierge aux Rochers — Le jubilé d'Arnold Bœcklin. — La peinture à l'exposition de Stockholm.

30 octobre. — L'exposition Holbein du musée de Bâle. — La donation de Chantilly.

6 novembre. — Le budget des Beaux-Arts en 1898.

13 novembre. — Paul VITRY. La reine Nantechilde au musée de Berlin. — Le livre d'heures du roi Charles VIII à la Bibliothèque nationale de Madrid. — L'art et l'archéologie au théâtre. — *Œdipe à Colone* à l'Odéon.

20 novembre. — Découverte d'une fresque de Pollaiuolo.

27 novembre. — Le rapport sur le budget des Beaux-Arts.

4 décembre. — L'œuvre de Ch. Waltner. — Les salons de 1898. — Le costume à la Comédie-Française : les costumes du comédien La Grange. — La tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle, par Eugène Müntz (article de A. M.).

11 décembre. — L'exposition des œuvres de Chintreuil. — Les nouvelles acquisitions du musée de Cluny. — Emile HOVELACQUE. Comment on restaure Versailles. — Le budget des Beaux-Arts. — Les expositions de Londres en 1898. — Le musée de Lille. — Les galeries nationales italiennes. — L'art à Bergame et l'Académie Carrara.

18 décembre. — Ary RENAN. Chassériau. — Octave FIDIÈRE. Peintures décoratives de M. Cormon. — Emile HOVELACQUE. Comment on restaure Versailles (2e article). — REYMOND. Le Beato Angelico de Benvenuto Supino.

25 décembre. — La commission du Vieux Paris. — Emile HOVELACQUE. Comment on restaure Versailles (3e article).

Construction moderne (la). 2 octobre. — Emile DESPLANQUES. Exposition de 1900. — Démolition du dôme central. — LAURENCE HARVEY. Art gothique. — Forteresses et palais indiens. — Louis LABOR. Les habitation à bon marché.

9 octobre. — Rouen inconnu (1er article). — Charles LUCAS. L'Imprimerie nationale et l'ancien hôtel de Strasbourg. — Louis LABOR. Les habitations à bon marché (*suite*). — Alfredo MÉLANI. L'architecte Louis del Moro.

16 octobre. — Cités anciennes et villes neuves. — Rouen inconnu (2e article). — Le Congrès archéologique et historique de Malines en 1897. — Le concours de San Francisco pour le plan de l'Université de Berkeley.

23 octobre. — Le Salon de la Porte Dauphine. — Rouen inconnu (*suite et fin*). — Les habitations à bon marché. Londres, Copenhague, Bruxelles.

30 octobre. — Les tombes abandonnées. — Anvers (1er article). — Charles LUCAS. Emile Desplanques.

6 novembre. — P. PLANAT. Ruskin. — Charles LUCAS. L'Imprimerie nationale et l'ancien hôtel de Strasbourg (*suite*). — Alfred MELANI. La galerie du Simplon. — Anvers.

13 novembre. — Emile PICOT. Marie-Catherine de Pierrevive (X***), — Ch. L... L'art nouveau et l'école normale d'enseignement du dessin.

20 novembre. — L'architecture de ville en Amérique. — Anvers (*suite et fin*).

27 novembre. — Le concours du pavillon de la Guerre et de la Marine en 1900. — L'exposition Lachenal.

4 décembre. — Eugène MÜNTZ. Collections d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts (*suite*).

11 décembre. — E. MÜNTZ. Collections d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts (*suite*). — Le monument de Pasteur à Melun.

18 décembre. — Ch. L... L'architecture numismatique. — Eug. MÜNTZ. Les collections d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts.

25 décembre. — P. PLANAT. Ruskin (*suite*). L'application. — Souvenirs archéologiques. Les fortifications du vieux Cambrai. — L'Imprimerie nationale et l'hôtel de Strasbourg. — Le monument de Charlet. — André MARJOUX. Monuments décoratifs du XVIIIe siècle.

Correspondance historique et archéologique. 25 octobre. — P. Meyer. Les archives communales d'une ville du Midi.

5 novembre. — Fernand Bournon. La création et l'étendue du département de Paris (1er article).

25 décembre. — Fernand Bournon. La création et l'étendue du département de Paris (*suite et fin*).

Estampe (l') et l'Affiche. 15 octobre. — *Texte :* Clément-Janin. Souvenirs de Servitude militaire. — Nicolas Manoff. Souvenirs d'artiste. — Alexandre Henriot. L'affiche à l'étranger. — E. de C. Les estampes et les affiches du mois. La vente Goncourt. — *Illustrations :* Dessins originaux de Vogel. — Affiches françaises et étrangères.

15 novembre. — *Texte :* Charles Saunier. La Chalcographie du Louvre. — André Mellerio. Deux expositions de lithographie. — Roger Marx. L'affiche et les arts du décor. — Loys Delteil. Les disparus (Adolphe Varin ; Charles Courtry). — Les estampes et les affiches du mois. — La vente Goncourt. — *Illustrations :* Dessins originaux de Louis Tinayre.

15 décembre. — *Texte :* Josset. L'affiche caricaturale. — E. de Crouzot. La Loïe Fuller. — E. de C. Les affiches et les estampes du mois. — Alexandre Henriot. L'affiche à l'étranger. — La vente Goncourt (fin). — *Illustrations :* Dessins originaux de Jossot.

Estampe moderne (l'). Septembre. — H. Bellery-Desfontaines. L'illusion. — A. Calbet. L'inconnu. — Maurice Eliot. Printemps. — A. Point. Légende dorée.

Octobre. — Ch. Doudelet. La Châtelaine. — F.-A. Gorguet. Andante nocturne. — Jouve. Le jugement de Pâris. — A. Rassenfosse. Danse.

Novembre. — H.-J.-L. Evenepoel. Au square. — A. Lévy. Rabbi-Elischa l'aveugle. — H. Meunier. L'heure du silence. — J. Wely. Fleur de lande.

Ermitage. — Novembre. — *Texte :* Hugues Rebell. Défense de l'Italie (l'Italie artistique). — *Illustrations :* Alphonse Germain. *La Vierge au Saint-Cœur* (crayon). — *Sainte Marie l'Egyptienne* (aquarelle).

Gazette des Beaux-Arts. Novembre. — *Texte :* Georges Lafenestre. Ernest Hébert (2e et dernier article). — Herbert-F. Cook. Trésors de l'art italien en Angleterre. Le carton de Léonard de Vinci à la Royal Academy. — Maurice Tourneux. Boucher, peintre de la vie intime. — Henri Bouchot. Charges d'Horace Vernet d'après ses confrères de l'Institut. — S. di Giacomo. Bonne Sforza à Naples. — Etude sur les mœurs somptuaires au commencement du xvie siècle, 1505-1517 (1er article). — Marius Vachon. Edouard Detaille. Lettres et notes personnelles. — Auguste Marguillier. L'art ancien à l'Exposition internationale suisse. — *Gravures hors texte :* Ernest Hébert. *Le calvaire de Casamicciola à Ischia* (aquarelle). — *Filles de pêcheurs à Ischia* (aquarelle). — F. Boucher. *Le déjeuner*, eau-forte de Boilvin. — Edouard Detaille. *L'Alerte* et *Officiers autrichiens* (étude pour le tableau *Sortie de la garnison de Huningue*).

Décembre. — *Texte :* Pierre Gauthiez. Hans Holbein sur la route d'Italie : Lucerne, Altdorf (1er article). — Emile Michel. Français. — Pierre Germain. La villa d'Hadrien. — Gaston Schéfer. Le style empire sous Louis XV. — Maurice Paleologue. Le portrait de Giovanna Tornabuoni, par Domenico Ghirlandajo. — Emile Molinier. La collection Hainauer. — Henri Frantz. Un rénovateur de l'art industriel : William Morris. — Henri Hymans. « Margot l'enragée », un tableau retrouvé de Pierre Breughel le Vieux. — Paul Dukas. L'Académie nationale de musique : *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, de Richard Wagner. — Auguste Marguillier. Bibliographie. — *Gravures hors texte :* Français. *Matinée de printemps.* — Domenico Ghirlandajo. *Giovanna Tornabuoni.* — Andrea Briosco dit Riccio. *Neptune* (eau-forte de P. Halm).

Image (l'). Septembre. — Roger Marx. *Cartons d'artistes* Auguste Rodin. — A. Mellerio. L'illustration de l'*Imitation*. — Raymond Beruyer. La gravure sur bois.

Octobre. — Roger Marx. *Cartons d'artistes* (fin). Degas.

Novembre. — Planches hors texte de Fantin-Latour (*Tannhäuser*, gravé par Cl. Bellenger. — Perrichon. *L'Etude* (bois original). — A. Rodin. *La Ruse*, gravé par Froment fils.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 10 novembre. — Les collections de gravures relatives à l'ensemble de l'histoire du progrès. — Jacques Gamelin, peintre (1738-1803). — Mme Delpech, éditeur de l'Ico-

nographie française. — Les fables de La Fontaine, illustrées par Karl GIRARDET. — Edmond BONNAFFÉ. Bronzes vernis et patinés. — VILLEFREGON. Gravure représentant Louis XVI et le duc d'Enghien. — Le dessinateur Gravelot. — Les peintres Cleef. — Nos médailles nationales. — Les mégalithes à l'Exposition de 1900. — Peintures religieuses d'Abyssinie.

20 novembre. — Antoine Pascal, peintre de fleurs. — Les camées en pierre dure. — Tableaux de Louis Borelly. — Les livres imprimés en or.

30 novembre. — Le portrait de Cazenove de Pradines. — Le musée « Jeanne d'Arc » d'Orléans. — Un portrait de Watteau à retrouver. — Plaques de cheminée. — Singulières figures admises dans les églises. — Mucha.— Dessins de Granet à retrouver. — Le graveur E. Ulm. — Un buste de Napoléon, par Rude.

10 décembre. — Portrait du comte Serge Semenow de M. Ouvaroff. — Weiss, dessinateur du XVIIe siècle. Statue de Napoléon Ier, par Canova. — Les livres imprimés en or. — Statues de guerriers illustres de la France. — Les fouilles d'Antinoë.

20 décembre. — Le sculpteur Gaspard de Marcy. — Plaques de cheminée. — Le graveur Debucourt.

30 décembre. — Le peintre Augustin Dussauce.

Journal des Artistes. Octobre. — Arthur de GRAVILLON. L'exhumation du temple de Diane d'Aix-les-Bains.

Journal asiatique. Septembre-octobre. — M. J. CHABET. Notes d'épigraphie et d'archéologie orientale. — Marquis DE VOGÜÉ. Notes d'épigraphie araméenne.

Magasin pittoresque. 1er août. — M. LE MAUROIS-DUPREY. Le monument de Pierre Joigneaux.

15 août. — F. PASCAL. La statue d'Émile Augier à Valence et la statue de Molière à Pezenas. — J. HERMANN. Le théâtre d'Orange, reconstitution du théâtre romain primitif et vue du théâtre romain.

1er septembre. — Jacques DU VÉLAY. Le portrait de Galilée. — G. LABADIE-LAGRAVE. Le palais de Péterhof.

15 septembre.— Jacques DU VELAY. *L'homme de l'âge de pierre* de Frémiet. — Antoine LANCRAIS. Le musée Plantin à Anvers.

1er octobre. — Le trésor de Saint-Maurice.

15 octobre. — F. PASCAL. Le monument de Victor Hugo. — E. DESHAYES. Le musée Cernuschi.

15 novembre. — J. LE FUSTEC. Un meuble de la Restauration au musée de Versailles. — E. CHARTRAIRE. Le tombeau du Dauphin dans la cathédrale de Sens.

1er décembre. — Une nouvelle tapisserie des Gobelins : *le Roman au XVIIIe siècle*. — Le capitaine RICHARD. Le musée de l'Armée. — A. FLOTRIN. Les sculptures sur bois.

15 décembre. — M. R. BROWN. J.-P. Laurens : *Anne Dubourg devant Henri II*. — Pierre ROBBE. Lancret. — J. LE FUSTEC. Un couvre-pieds en dentelle du lit d'apparat de Louis XIV.

Mémoires de la Société archéologique de Constantine. — Ch. DUPRAT. La basilique de Tebessa. — Les ruines d'El-Akbia.

Mémoires de la Société Dunkerquoise. — F.-J. MORAEL. Les médailles et monnaies découvertes à Ledringhem.

Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de Beaune. — Charles AUBERTIN. L'église de Pommard.

Mercure de France. Novembre. — Virgile JOEZ. L'art ancien.

Monde moderne (le). — Septembre. — Mme Claudius JACQUET. Trésors antiques. — Louis DIMIER. L'église Saint-Eustache.

Octobre. — THIRION. Napoléon et le caricaturiste James Gilray. — Oct. UZANNE. Jean Carriès.

Novembre. — Jules ADELINE. La décoration de fête.

Décembre. — Émile BAYARD. William Bouguereau.

Monde musical (le). Octobre. — Georges MATHIAS. — Souvenirs personnels sur Chopin.

Novembre. — Les « Maîtres chanteurs » à l'Opéra.

Moniteur des Expositions. — Août. — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900. — Le palais des Arts libéraux de 1889.

Septembre. — Gaston DARVILLE. L'Exposition de Stockholm (1er article).

Octobre. — G. DARVILLE. L'Exposition de Stockholm (2e article). — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition.— Le pont Alexandre III.

— La démolition du palais des Beaux-Arts. — Aristide Frémont. Le menhir de Locmariaquer.

Novembre. — A. da Cunha. — Les travaux de l'Exposition. — Le pont Alexandre III (*suite*). — Le grand palais.

Décembre. — L. Dauvergne. Le concours pour le palais des armées de terre et de mer. — Les travaux de l'Exposition de 1900. — Le petit palais. — A. da Cunha. Le souterrain de Puzey. — G. Danville. Le palais des armées de terre et de mer.

Œuvre d'Art (l') (directeur Eugène Müntz). 1er octobre. — *Texte :* Boyer d'Agen. Pinturricchio à l'appartement Borgia. — Mis de Chennevières. Un amateur français au xviiie siècle : Pierre-Jean Mariette (*suite*). — De Maulde-la Clavière. L'art de la Renaissance et la philosophie mondaine (*suite*). — C. Enlart. L'art en province. La cheminée des Minimes à Douai (*suite et fin*). — *Gravures hors texte :* Pinturricchio. *Le pape Alexandre VI. — Lucrèce Borgia. — Le martyre de saint Sébastien. — La Madone au Livre. — Les « grotesques » de l'appartement Borgia.*

15 octobre. — *Texte :* Léon Jugo. L'art et le féminisme. L'enseignement artistique dans les écoles de jeunes filles. — Mis de Chennevières. Un amateur français au xviiie siècle : Pierre-Jean Mariette (*suite*). — de Maulde-la Clavière. L'art de la Renaissance et la philosophie mondaine (*suite et fin*). — E. Bertaux. L'art byzantin dans l'Italie méridionale (*suite*). *Gravures hors texte :* Andréa del Sarto. — Étude pour une des figures de sa *Déposition de croix*. — Fra Bartelomeo della Porta. *Ange soulevant une draperie*. — Geo Weiss. *Position critique*. — Ed. Gelhay. Sujets d'avenir.

1er novembre. — *Texte :* Marie Bengesco. L'anglomanie dans le mobilier parisien contemporain. — Louis Dimier. L'Hôtel Carnavalet et le musée historique de la ville de Paris. — Marius Vachon. L'ancienne bibliothèque de la ville de Paris. — Boyer d'Agen. Michelet à Carnavalet. — E. Bertaux. L'art byzantin dans l'Italie méridionale (*suite et fin*). — *Gravures hors texte :* Musée Carnavalet. *Le Pavillon des Drapiers. — Portrait de Charles Read*, par Marthe Boyer-Breton. — F. Hohbauer. *Vue générale de Paris en* 1588. — Beranger. *Le Roi d'Yvetot. — Mon habit.*

1er décembre. — *Texte :* Louis Dimier. Le château de Vincennes. — Paul Maryllis. Le château de Bonaguil-en-Agenais. — *Gravure hors texte :* Schezzer. *Départ de Jeanne d'Arc de Vaucouleurs* (Salon de 1897). — Vitraux de la chapelle du fort de Vincennes (xvie s.).

15 décembre. — *Texte :* Gaston Cougny. Noël à travers les arts. — *Gravures hors texte :* Le maître de la *Mort de la Vierge*. — *L'Adoration des Mages* (musée de Berlin). — Le Poussin. *L'Adoration des Mages* (d'après la gravure de Vallet). — H. Flandrin. *Naissance de l'Enfant Jésus à Bethléem.* — Martin Schaffner. *La famille de la Sainte Vierge* (cathédrale d'Ulm).

Progrès artistique (le). Octobre. — F. de Ménil. La musique dramatique chez les peuples du Nord (*suite*). — M. Le monument de Maupassant.

Novembre. — La musique dramatique chez les peuples du Nord (*suite*).

Décembre. — F. de Ménil. L'audition des envois de Rome ; les *Nuits* de M. Gaston Carraud ; *Tobie* de M. Charles Silver.

Province du Maine. Nos 8 et 10. — Comte de Janssens. Saint-Pierre-de-Lorouer et ses peintures murales. — L. Denis. La maison Bérengère au Mans. — A. Ledru. Les nouveaux vitraux de la cathédrale du Mans. — A. Legendre. Le Saint-Sépulcre à Notre-Dame du Chêne.

Revue Archéologique. Septembre-octobre. — *Texte :* J. Six. Un lécythe en argent (avec 3 figures). — Cte Michel Tyskiewicz. Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur (*suite*). — Edm. Le Blant. Paléographie des inscriptions latines du iie siècle au viie (*suite et fin*). — Ph.-E. Legrand. Biographie de Louis François. — Sébastien Fauvel, antiquaire et consul (1753-1838) (*suite et fin*). — Salomon Reinach. Statuette de bronze du musée de Sofia (Bulgarie). — Léon Le Bas. Voyage archéologique de Ph. Le Bas en Grèce et en Asie Mineure, du 1er janvier 1843 au 1er décembre 1844. — A. de Ridder. La statue de Subiaco. — *Planches :* Guerrier de bronze. — Statuette du musée de Sofia (vue de face et de dos).

Revue de l'Art chrétien. No 5. — Chan. J.-B. Charan. La cuve baptismale de Mauriac (xiie siècle). — J. Helbig. Fra Giovanni Angelico da Fiesole (5e article). — Emile Lambin. La cathédrale d'Auxerre. — Hans Semper. Ivoires du xe et du xie siècle au mu-

sée national de Buda-Pesth. — Abbé H. de SURREL DE SAINT-GESLIEN. L'appartement Borgia. — Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. Artistes milanais au XIVe siècle. — L. JOURON. Le rétable de Grandes.

N° 6. — Arthur VERHAEGEN. La restauration du chœur de l'église collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles. — J. HELBIG. Fra Giovanni Angelico da Fiesole (6e article). — Hans SEMPER. Ivoires du Xe et du XIe siècle au musée national de Buda-Pesth. — H. CHABEUF. Tête de N.-S. couronnée d'épines. — M. GERSPACH. La manufacture de tapisseries du Vatican. — Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. Les chambres Borgia au Vatican. — L. CLOQUET. Deux pierres d'autel gravées. — M. GERSPACH. Peintres italiens connus ou inconnus (*suite*).

Revue biblio-iconographique. Novembre. — Une bibliothèque en épreuves photographiques réduites.

Décembre. — Les bibliothèques aux États-Unis. — La collection de Chantilly.

Revue des Arts décoratifs. Septembre. L. DE FOURCAUD. Les Arts décoratifs aux salons de 1897 (5e article). — Albert JACQUOT. Essai de lutherie décorative à l'Exposition de Bruxelles. — Ed. DIDRON. Le vitrail. — N. Le nouveau musée de Zurich et l'Exposition internationale de Dresde. — Victor CHAMPIER. Lucien Falize. — *Hors texte : La Broderie.* — Mitre et bannière soie et or, par MM. Biais et Nuret Biais (Exposition de Bruxelles, 1897). — Le vitrail : Histoire de Psyché (château de Chantilly).

Revue des Beaux-Arts et des Lettres. 15 novembre. — DE MEINMORON. Le paysage dans l'atelier (*suite et fin*).

Revue blanche. Novembre. — Ch. SAUNIER. *La Tate Gallery* (le nouveau musée de Londres).

Revue critique d'histoire et de littérature. 25 octobre. — Salomon REINACH. Répertoire de la statuaire grecque et romaine : Clarac de poche (article de Henri Lechat).

1er novembre. — STEINDORFF. Le tombeau de Mentouhoptou (article de G. Maspéro).

13 décembre. — E. AMELINEAU. Les nouvelles fouilles d'Abydos (article de G. Maspéro). — HOMMEL. Israël et les inscriptions (A. Loisy). — E. MÜNTZ. La tiare pontificale (C. Enlart).

20 décembre. — AVENEAU DE LA GRANCIÈRE. Les parures préhistoriques (S.-R.) — Inscriptions de l'ancien diocèse de Sens, par Paul QUESVERT et Henri STEIN (H. de C.).

Revue des Deux Mondes. 1er novembre. — Edouard ROD. Le jubilé d'un artiste bâlois Arnold Bœcklin.

Revue encyclopédique. Décembre. — J. BING. L'architecture et les arts décoratifs en Amérique.

25 décembre. — Paul LEPRIEUR. L'art en Allemagne (dessins).

Revue de Paris. 15 novembre. — H. FIERENS-GEVAERT. L'art public.

Revue populaire des Beaux-Arts, N° 1 (22 octobre). — Roger MILÈS. L'illustration et la foule.

N° 2. — Roger MARX. L'imagerie murale à l'école. — J. DE SAINT-MESMIN. Emile Zola et les artistes. — G. VIRENQUE. La maison d'art. — F. SÉNÉCHAL. L'exposition de lithographie. — H. VOISIN. Le péril du mont Saint-Michel.

N° 3. — L. ROGER-MILÈS. Les salons sans asile. — L. ROSENTHAL. Botticelli et sa réputation à l'heure présente. — Ch. CONSTANT. La propriété artistique et les photographies.

N° 5. — ROGER-MILES. L'artisan moderne et l'œuvre d'art. — Louis ROSENTHAL. Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente (*suite et fin*). — Raphael GASPERI. Les merveilles archéologiques de Cardonin.

N° 6. — L. ROGER-MILÈS. Du précieux dans l'art. — H. VOISIN. Au Mont Saint-Michel. — Pascal FORTHUNY. A propos des *maîtres chanteurs de Nuremberg.* — Ferd. CARDET. L'exposition Lachenal. — Louis MATTARO. Charles Courtry.

N° 8. — E. BENOIT-LEVY. L'Etat et l'enseignement du dessin. — J. DE SAINT-MESMIN. Fernand Cormon, sa vie et ses œuvres. — Alph. LAMOTTE. L'exposition Waltner. — J.-S.-M. L'exposition des aquarelles d'Ernest Le Villain au cercle Volney.

N° 10. — J. DE MARTHOLD. De l'ameublement. — E. DE MENORVAL. Une enquête au XVe siècle. — E. BENOIT-LEVY. Un musée cantonal.

Revue des Revues. 1er décembre. — Alice DRYDEN. Les dentelles de Horton.

15 décembre. — Henri FRANTZ. L'art déco-

ratif anglais et français. — Cte de NORVINS. Les masques d'ivoire (les plus beaux spécimens de l'art japonais).

Revue Savoisienne. 1897. BUTTIN. A propos d'un casque à trois crêtes (inventaire d'armes du château d'Annecy). — BRUCHET. Tombeau de Robert de Genève à Avignon. — LABANDE. Le tombeau de Clément VII. — MARTEAU. Trouvailles gallo-romaines aux Fines. — Découvertes gallo-romaines à Grussy.

Revue de l'Avranchin. — J. RABEL. L'église d'Yquelon.

Revue historique Ardennaise. — Henri JADART. Les portraits de Luce de Gonzague et de Christophe de Savigny. — N. ALBOT. Une monnaie d'or de Richard de Bavière, trouvée à Hargnies. — Paul LAURENT. L'orgue de l'Eglise de Donchery en 1702.

Revue de l'Agenais. N° 5. — THOLINET-LAUZUN. Le château de Perricard, commune de Montayran. — SERRET. Doumenet et les châteaux de la banlieue d'Agen.

Semaine (la) des Constructeurs. 16 octobre. — P. FORTHUNY. Les constructions de bois en Norvège. — Emile LAMBIN. L'église de Wissous. — V. D. L'architecture à l'étranger.

23 octobre. — Antony W. Le Salon du Pavillon chinois. — P. FORTHUNY. L'architecture en province. — E. LAMBIN. Les cathédrales considérées comme la personnification du moyen âge. — P. MESNARD. L'Hôtel de Ville de Dreux. — P. F. L'église de Wissous.

30 octobre. — E. LAMBIN. Les cathédrales considérées comme la personnification du moyen âge (*suite et fin*). — Louis LAUREAU. Les lambris. — P. Forthuny. L'architecture à l'étranger. — Venise. Vicence. Orvieto.

6 novembre. — Antony W. L'architecture des promenades. — P. FORTHUNY. L'architecture à l'étranger. — E. LAMBIN. L'église de Vaumoise.

13 novembre. — P. FORTHUNY. Fontaines (Mantes, Juvisy, Paris). — E. LAMBIN. L'église de Vaumoise (*suite et fin*).

20 novembre. — P. FORTHUNY. L'architecture au théâtre. — Louis LAUREAU. Les lambris (*suite*). — E. LAMBIN. L'église de Longjumeau. — Paul MESNARD. Nos architectes contemporains : M. Alfred Normand.

27 novembre. — P. FORTHUNY. L'architecture au théâtre. — R. GASPÉRI. Les merveilles archéologiques de Cadouin.

4 décembre. — P. FORTHUNY. L'architecture au théâtre (*suite*). — R. GASPÉRI. Le cloître de Cadouin

11 décembre. — H. FERNOUX. Les plus belles façades. — E. MARIETTE. L'architecture en Écosse (*suite*). — L. LAUREAU. Les lambris (*suite*). — E. LAMBIN. L'église de Longjumeau (*suite*).

18 décembre. — P. FORTHUNY. L'architecture du moyen âge et de la Renaissance dans le Midi de la France. — E. LAMBIN. L'église de Longjumeau (*suite et fin*).

25 décembre. — P. FORTHUNY. Histoire de l'architecture (*suite*). — E. LAMBIN. L'église de Gonesse. — P. MENARD. Nos architectes contemporains : M. Coquart.

Société des Antiquaires de Picardie. XII. — Croix dite du Paraclet, à Amiens. — Châsse de Saint-Firmin, à Amiens (cathédrale).

Société nationale des antiquaires de France. — Mémoires et documents (Metensia). — A. DE BARTHÉLEMY. Auguste Prost.

Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Bayeux. N° 2. — R. DE BRÉBISSON. — La céramique à Bayeux et dans sa région depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours.



LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

MUSÉES NATIONAUX

Dons faits depuis le 1er avril 1897

LOUVRE

Département de la peinture, des dessins et de la chalcographie.

Portrait de *Quatremère de Quincy*, dessin au crayon, par David d'Angers.

Don de **M. Ch. Galbrun.**

Portrait du sculpteur *Antonin Moine*, par Mme Dehérain.

Don de **M. Garnier-Hildewier.**

Dix dessins de Paul Huet.

Don de **M. R.-Paul Huet.**

Portrait de *Balland.*

Don de **Mme veuve Beaugé.**



Département des antiquités orientales et de la céramique antique.

Un vase en terre cuite trouvé à Hadjeb-el-Aroun (Tunisie).

Don de **M. le Capitaine Hamezot.**

Un fragment de bas-relief assyrien, représentant un morceau de l'assaut d'une ville.

Don de **M. Jules Maciet.**

1° Un groupe en calcaire : figurine supportant une petite vasque ; provenance chypriote.

2° Trois paires de boucles d'oreilles en or et une pendeloque ornée d'une pierre gravée ; même provenance.

Don de **M. Boysset**, consul de France à Larnaca de Chypre.

Un vase en terre noire, portant incrustations de petites pastilles de bronze.

Une plaque de métal, représentant une déesse mère avec deux figures symétriques.

Don de **M. G. Paille.**

Un buste de femme en pierre peinte, trouvé à Elché, près d'Alicante (Espagne).

Don de **M. Noël Bardac.**

Petite plaque de marbre portant une inscription phénicienne.

Don de **M. René Dussaud.**

1° Deux inscriptions grecques sur pierre, provenant de Syrie.

Don de **M. Alex. Farah.**

2° Inscription sur pierre d'un frère Thomas, mort en 1275.

Don du **même.**

Une terre cuite, *Eros nu*, couronnée.

Don de **M. Bonnaffé.**

Un vase en terre cuite.

Don de **M. Cagnat.**

Neuf moulages d'Olympie.

Don des **Musées royaux de Berlin.**

Collection d'empreintes de pierres gravées du musée d'Athènes.

Don de **M. Homolle.**



Musée de Marine et d'Ethnographie.

Le modèle du *Jauréguiberry.*

Don de la **Société des forges et chantiers de la Méditerranée.**

Une arquebuse.

Don de **M. le Ministre de la Marine.**



Département des antiquités grecques et romaines.

1° Le moulage de la célèbre inscription d'Henchir-Mettich (Tunisie).

2° Deux inscriptions chrétiennes, provenant de Makteur (Tunisie).

Don de **M. Gauckler.**

Le fac-similé d'une tête provenant du trésor de Boscoreale, dont l'original est à Londres.

Don de **MM. Hack et Hourdequin.**

Deux miroirs étrusques en bronze; le premier représentant les trois Cabires avec une femme, trouvé en Toscane; le second, représentant deux femmes entre les deux Dioscures, trouvé aux environs de Pontedeva, près Empoli.

Don de **M. de Laigue,** consul général de France à Rotterdam.

Applique en bronze (tête de lion).

Don de **M. Al. Farah.**

La deuxième partie d'une tablette en bronze dont la première moitié, déjà donnée au Louvre par M. Durighello, indique l'état des forces romaines en Palestine en l'an 139 de notre ère. Cette deuxième partie contient au revers les noms des sept témoins de l'acte avec l'empreinte de leurs sceaux.

Don de **M. Durighello.**

Neuf moulages de fragments de métopes du temple de Zeus à Olympie, pouvant se rajuster aux métopes du taureau de Crète et des oiseaux du lac Stymphale, conservés au Musée du Louvre.

Don de la **direction des musées royaux de Berlin.**

Un fragment de sarcophage orné de têtes de lions.

Don de **Mme Édouard André.**

⁂

Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Deux dalles funéraires en bas-relief avec inscriptions latines, provenant d'Italie : l'une représente un chevalier mort en 1418; l'autre, le mari et la femme côte à côte, datée de 1524.

Don de **M. Jules Maciet.**

⁂

Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Une tulipière en Delft à décor bleu, en forme de pyramide; une statuette de la suite de Bernard Palissy; un déjeuner en porcelaine de Sèvres de 1753 (tasse, soucoupe, sucrier), ces objets ayant appartenu, suivant la donatrice, à Mme de Pompadour.

Don de **Mme veuve Marchand.**

Quatre panneaux de soie tissée, XVIIIe siècle.

Don de **M. Grandidier.**

Une statuette japonaise en bois.

Don de **Mme Durand-Gréville.**

Lot d'objets d'art chinois et japonais provenant du legs **Joly de Morey.**

VERSAILLES

Planches et bois de l'ouvrage de Gavard sur les *Galeries Historiques* de Versailles.

Don des **héritiers de M. Ch. Gavard.**

Moulage du buste de la Dauphine Marie-Antoinette, d'après Lemoyne.

Don de **M. le Cte H. d'Abensperg et Traun.**

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

Un lot de pierres taillées de l'époque de la pierre polie, trouvées dans la Guinée française.

Don de **M. Rœhrdanz.**

Un Hermès double de Jupiter Ammon et de la nymphe Lybie, trouvé à Vaison.

Don de **Mme veuve Delavallée.**

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



Grame del F. Massé sc.

LE BUSTE D'ELCHÉ
Musée du Louvre



LE BUSTE D'ELCHÉ

AU MUSÉE DU LOUVRE

Le musée du Louvre, grâce à M. Léon Heuzey, conservateur des antiquités orientales, grâce à la libéralité d'un généreux donateur, M. Noël Bardac, vient de s'enrichir d'un monument précieux.

C'est un buste de jeune femme en grès, qu'un heureux hasard a fait découvrir en Espagne, le 4 août 1897, dans un champ attenant aux ruines de l'antique ville hispano-romaine d'Ilici, aux portes de la moderne Elché.

Il n'est pas dans la pittoresque Espagne de séjour plus attirant et plus délicieux que cette Jérusalem occidentale. Toute dorée de l'ardent soleil, au sein de sa verdoyante *huerta* de palmiers qu'arrosent les *acéquias* limpides, la cité mauresque évoque les plus chauds souvenirs d'Orient, et c'est un charme voluptueux de reposer sous les panaches ondoyants des palmiers, parmi les grenadiers piqués de fleurs sanglantes, ses yeux fatigués des poussières d'Alicante ou de Murcie.

Aux séductions de son paysage exotique, Elché joint l'attrait de sa longue histoire et de ses traditions jalousement conservées. Antique station des Ibères, colonisée peut-être par les Phéniciens qu'attiraient la richesse et la

salubrité de ses plaines et de son rivage, visitée, peuplée peut-être par les Grecs à l'époque des migrations phocéennes, restaurée par les Romains, nommée tour à tour *Ilici, Hélicé, Colonia Julia Augusta,* Elché montre avec orgueil aux archéologues les vastes ruines de l'*Alcudia,* d'où chaque jour s'exhume quelque statue ou mosaïque, quelque rare monnaie, quelque humble fragment de poterie, vestiges de son passé le plus lointain. Embellie plus tard, enrichie par les Maures qui créèrent la merveilleuse *palméria,* elle se vante de ses eaux fécondes, plus claires, plus inépuisables que celles de l'orgueilleuse Murcie. Enfin, reconquise sur les infidèles par la bravoure du Roi catholique, elle perpétue dans des fêtes six fois séculaires le souvenir du jour qui lui donna sa patronne, la Vierge miraculeuse de l'Assomption, apportée par les flots jusqu'à la grève proche de Santa-Pola.

Chaque année, au 15 août, l'église cathédrale, au dôme couvert de faïences bleues, se transforme en théâtre, et la foule pressée sous la haute coupole assiste, recueillie tour à tour ou tumultueuse d'enthousiasme, à la représentation d'un drame, ou plutôt d'un opéra liturgique, écrit en langue catalane, legs respecté du moyen âge.

C'est pour assister à ce spectacle unique, plus curieux et plus émouvant à mon gré que celui d'Ammergau, que j'arrivais à Elché, le 11 août dernier, appelé depuis de longs mois par mon ami Don Pedro Ybarra y Ruiz, historien et amant passionné de sa ville natale. Elché d'ailleurs n'était-elle pas au centre de la région *bastitane,* si fertile en troublantes trouvailles archéologiques, qu'après un premier voyage rapide je voulais explorer à fond, au cours d'une mission qu'avait bien voulu favoriser l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ?

Trouvé depuis sept jours, installé avec soin dans l'hospitalière demeure du Dr Campello, son heureux possesseur, le buste recevait les hommages des Ilicitans, conquis par son étrange beauté. J'eus la bonne fortune d'être le premier archéologue à l'admirer, et peu de jours après, le Dr Campello, fier du nouveau lustre que l'exposition de ce chef-d'œuvre dans un des premiers musées du monde donnerait à sa ville, consentait, sur ma demande, à le céder au Louvre. Qu'il reçoive ici mes remerciements et mes félicitations pour une marque de patriotisme si large et si sagement éclairé.

L'originalité de l'œuvre, la rareté du type, la richesse compliquée de la coiffure, des bijoux et des vêtements exigent une description rigoureuse. Le

buste (le terme est pris dans son sens étroit, car des raisons techniques aussi bien que des raisons d'art prouvent que ce n'est pas là la partie supérieure d'une statue brisée ou coupée[1]); le buste, qui se termine à la taille même, est de grandeur naturelle. Il est taillé dans un bloc de grès blanc à l'intérieur, mais jauni à la surface par l'effet d'un long séjour sous la terre, ou de la polychromie dont il garde encore les traces. Cette matière est si friable et si tendre que l'ongle suffit à la rayer ; aussi doit-on regarder vraiment comme un miracle que la conservation de la sculpture soit aussi parfaite. Quelques coups de pioche malheureux, qui sont comme les témoins de la découverte, ont entamé le bras gauche et aussi l'un des ornements en forme de roues qui couvrent les oreilles. Sur le front, quelques perles ont été brisées dans l'antiquité même, et par endroits l'épiderme du visage est légèrement usé. Mais on n'a du reste à regretter aucune blessure grave ; l'œuvre est presque dans sa fleur ; le temps a épargné le travail délicat et très poussé du sculpteur ; il a respecté même la coloration rose des lèvres et la pourpre dont les vêtements et la coiffure sont encore rehaussés par places.



Statue du Cerro de los Santos
Musée archéologique de Madrid.
(D'après l'original[2].)

Cette coiffure, avant tout, attire l'attention. Elle se compose d'une mitre placée assez haut sur la tête, et dont la face antérieure fuit en arrière, si bien qu'on l'aperçoit à peine lorsqu'on regarde le visage bien en face. Cette mitre n'est pas pointue au sommet, ni ronde, à la façon de certaines tiares orientales ; mais elle va s'amin-

[1] Le travail du buste, par derrière, est tout à fait rapide ; on remarque seulement entre les deux épaules une cavité large, profonde et régulière, qui ne peut être un trou de scellement. C'était pour ainsi dire un *tronc* à offrandes, et cela suffit à marquer très nettement le caractère votif ou funéraire de la figure.

[2] Publiée par M. L. Heuzey, *Revue d'assyriologie*, II, pl. III, et *Bulletin de correspondance hellénique*, XV, pl. XVII. — A. Engel, *Archives des missions*, 1892, pl. IX.

cissant depuis le crâne jusqu'à son bord supérieur qui dessine une élégante courbe surbaissée, arête d'un angle vif. Un voile rouge sombre couvre complètement cette mitre; par derrière, il tombe tout droit sur la nuque, marquant seulement par quelques ondulations verticales le dessin de la chevelure pendante ; par devant, il descend jusque sur le front, où il s'aplatit en quatre plis étagés, et sans laisser paraître les cheveux, un peu comme la mousseline empesée des cornettes des religieuses. Sur ces plis le rouge est particulièrement bien conservé et vif. La mitre, plate par devant et bombée par derrière, n'est pour ainsi dire que le soutien d'une originale parure. D'abord une bande plate d'étoffe, ou plutôt de métal rigide, s'y plaque étroitement et l'enserre; large et découpée au-dessus du front, elle est plus étroite sur la nuque. Comme ornement, elle porte trois rangées de petits boutons ou de grelots, dont la première, fixée tout au bord, fait frange sur le voile. Mais ce qui fait la nouveauté de cette sorte de diadème, c'est qu'il supporte à droite et à gauche deux grands ornements en forme de roues ajourées qui encadrent le visage de leur double saillie proéminente. Ces superbes bijoux, en filigrane d'or peut-être, sont assez compliqués. Les roues, dont notre gravure montre le diamètre et l'épaisseur, se composent d'une sorte d'*umbo* saillant et lisse, véritable essieu où viennent s'implanter des rayons courts. La jante est décorée, sur sa face extérieure, de rangées parallèles de trois perles semblables à celles du diadème, sculptées en relief, et séparées par une sorte d'X taillé en creux. Deux cercles concentriques à la jante recoupent les rayons et partagent ainsi les faces latérales de la roue en une triple zone d'alvéoles oblongs. A l'intérieur, contre les oreilles, les roues tiennent à des plaques découpées, attachées elles-mêmes au diadème, et de ces plaques pendent jusque sur les épaules des faisceaux de cordelettes terminées par des perles fusiformes. Il faut ajouter que, pour soutenir les couvre-oreilles et empêcher qu'ils ne s'écartent de la tête au moindre souffle, un léger cordon qui s'accroche à leur bord les relie l'un à l'autre ; il passe par-devant le diadème sur lequel il se pose, et dont il raye d'une ligne ténue la surface. Tout cet ajustement luxueux et compliqué n'en est pas moins d'une gracieuse élégance; il ne semble ni lourd ni de mauvais goût, tant il est harmonieusement combiné, tant les détails en sont sculptés avec précision et délicatesse, tant le ciseau qui les a fouillés avait de sûreté légère.

Les faisceaux de glands, de chaque côté du cou, cachent les attaches d'un

triple collier de perles striées ou lisses, d'où pendent des amulettes. Le premier rang supporte une seule petite amphore dont les anses en forme de volutes et dont la panse bombée sont décorées de fins grènetis en relief ; au second, qui s'arrondit plus mollement sur la gorge, pendent six petits vases semblables ; au troisième s'attachent trois sachets plats courbés en fer à cheval, ornés aussi d'un grènetis, et dont un seul est complètement visible, celui du milieu, qui tombe entre les seins, presque sur l'estomac.



Statue du Cerro de los Santos
Musée archéologique de Madrid.
(D'après l'original.)

Les deux autres sont à demi cachés sous le manteau qui, enveloppant le dos et les épaules, et reployé le long des bras en larges plis raides et réguliers, à la mode des draperies grecques archaïques, mais laissant la poitrine découverte, vient réunir ses deux bords devant la taille, juste à l'endroit où le buste est coupé. Cette chape, ou ce châle, rend difficile à bien connaître le véritable costume de la femme. Sous les colliers on aperçoit seulement une tunique rouge, fendue au col, et agrafée par une petite fibule, et, de gauche à droite, en écharpe, une étoffe de même couleur qui se fronce à larges ondes.

Heureusement encore, par un habile effort de génie, le sculpteur a su faire que tous les ornements qui l'environnent n'écrasent pas le visage. La mitre, le diadème, les roues et les colliers, tout ce cadre qui étoufferait une figure vulgaire, rehaussent singulièrement la beauté de notre Espagnole. Entre les disques saillants et les deux flots de cordelettes à glands, les traits à la fois fins et sévères trouvent dans ce léger recul on ne sait quelle majesté mystérieuse. Le regard abaissé des yeux obliques, dont la prunelle se creuse sous la paupière épaisse et lourde, s'éclaire d'une illusion de vie grave et de pensée profonde. Le front large et ferme, que retrécit le quadruple bandeau du voile, le nez mince et droit, la bouche nettement découpée, aux lèvres roses, serrées et fines, le menton solide et modelé sans faiblesse, les pommettes sèches et saillantes, le galbe vigoureux des mâchoires et des joues,

tout accuse une énergie de volonté impérieuse, de fierté hautaine et de passion. On dirait le portrait précis d'une princesse altière et voluptueuse, d'une espagnole Salammbô, où le sculpteur aurait empreint son rêve d'idéale beauté divine.

Aussi bien pourra-t-on discuter longtemps sur ce point. Portrait ou figure idéale, reine, prêtresse ou déesse, ce que je veux ici noter, c'est la vive originalité du type, où se révèle pour la première fois le charme étrange, sensuel et mystique, de la beauté espagnole ; c'est la valeur d'art singulière d'un monument inattendu qui excite au même degré l'admiration des artistes et la curiosité des savants.

Le buste d'Elché, pour les uns et pour les autres, est une révélation. Comme me l'écrivait M. Léon Heuzey, lorsque la statue sortit à ses yeux de la caisse qui l'avait transportée au Louvre, c'est l'Espagne antique sortant de son tombeau tant de fois séculaire, l'Espagne antique jusqu'à ce jour oubliée et dédaignée, qui n'avait pas même, dans l'histoire de l'art, l'humble place réservée aux Lydiens ou aux Cariens, ou même aux Hittites, ces problématiques barbares.

Un seul homme, en France, à la vue du chef-d'œuvre, a ressenti plus d'émotion que de surprise. La découverte d'Elché procure à M. Heuzey cette joie rare et pure de rappeler tout à coup l'attention sur des recherches auxquelles la science n'avait peut-être pas assez pris garde, et de confirmer, par un témoignage éclatant, des théories qui font le plus grand honneur à son érudition et à son goût.

Il existe au musée archéologique national de Madrid une salle curieuse, celle des sculptures du *Cerro de los Santos*, dont l'histoire mouvementée a été écrite en détail par mon ami Arthur Engel [1]. Sur cette *Colline des Saints*, près de Montéalégré, dans la province d'Albacété, était un vieux sanctuaire dont les ruines, retrouvées vers 1830, explorées plusieurs fois depuis 1860, renfermaient des centaines de statues bizarres, auxquelles l'art adultère d'un trop ingénieux horloger d'Yécla a donné de nombreuses sœurs illégitimes. Les savants d'Espagne ont longuement bataillé sur leur compte ; leur état civil a maintes fois changé ; tour à tour ibériques, romaines ou wisigothes, tour à tour admirées ou reniées en gros et en détail, c'est en 1891 seulement

[1] *Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires*, t. III, 1892, p. 157.

que M. Léon Heuzey a d'un seul coup établi l'authenticité de celles d'entre elles qui le méritaient, et fixé leur identité [1]. Ces statues sont bien vraiment indigènes, elles sont l'œuvre d'artistes espagnols, mais ces artistes, sans abjurer l'originalité que toujours, à tous les âges, a su garder cette race privilégiée, ont subi les influences de l'Orient et de la Grèce.

Voici, pour illustrer cet article, quelques-unes des statues et des têtes les plus caractéristiques du Cerro. Sans doute rien de tel n'a jamais été sculpté par un Phénicien, ni par un Grec; l'originalité ibérique éclate ici, évidente et sûre; mais l'œil exercé d'un orientaliste ou d'un historien de l'art hellénique discerne et dose sans trop de peine les éléments étrangers qui s'y combinent et le relèvent. Je ne saurais mieux faire que de transcrire ici le jugement de M. Heuzey sur les plus importantes des figures de Madrid :



Statue du Cerro de los Santos
Musée archéologique de Madrid.
(D'après l'original.)

« Ce qui surtout est grec, dans ces statues, avec un sentiment plus ou moins marqué d'archaïsme, c'est le style dominant, c'est le type des figures et l'arrangement général des draperies.

« Ce qui est oriental au contraire, sans parler de quelques détails de parure, ce sont les traditions et les habitudes de l'atelier, c'est l'esprit qui dirige l'exécution, c'est l'éducation de la main.

« Enfin ce qui tient au goût local, ce qui procède du milieu ibérique où ces œuvres ont été produites, c'est l'exagération violente et barbare de quelques détails de costume, c'est aussi un surcroît de rudesse et de lourdeur dans certaines parties du travail [2]. »

Il faudrait, si l'on voulait appliquer ces paroles au buste d'Elché, partout atténuer et quelquefois supprimer le blâme, exagérer l'éloge, et faire surtout

[1] Léon Heuzey, *Statues espagnoles de style gréco-phénicien (question d'authenticité)*, dans la *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, t. II, p. 76, pl. III et IV. Il faut, pour être juste, joindre le nom d'Arthur Engel à celui de M. Heuzey, car il s'est livré à une longue et difficile enquête sur l'histoire et l'authenticité des sculptures du Cerro; aux arguments d'ordre purement scientifique exposés par M. Heuzey il a joint les preuves matérielles qui restaient encore désirables ; il a vraiment dévoilé les pratiques du faussaire d'Yécla, et séparé le bon grain de l'ivraie. J'ai cité plus haut le lumineux mémoire où il expose les résultats de ses recherches. Le travail de M. Heuzey a été réédité dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XV (1891), p. 608, pl. XVII.

[2] *Op. laud.*, p. 108.

à l'influence grecque une part plus large encore. Mais de toute façon il est évident que ce buste se rattache étroitement aux sculptures du Cerro. Le costume et la parure se trouvent jusqu'aux moindres détails dans les différentes statues ou têtes du musée de Madrid. Le châle plissé sur les épaules n'est-il pas le même, par exemple, que celui de la statue principale du Cerro, celle qu'a spécialement étudiée M. Heuzey? La mitre, bien que de forme différente, est la coiffure la plus fréquente des têtes de cette provenance, et j'en donne ici deux curieux modèles. Les colliers à simple ou multiple étage sont l'ornement habituel de toutes ces femmes; enfin ces opulents couvre-oreilles, qui contribuent surtout à donner au monument du Louvre sa pittoresque étrangeté, se retrouvent non seulement dans une statuette du musée de Madrid, réduction exacte d'une statue de type absolument identique, et dans un fragment de tête du musée d'Albacété, mais encore, avec moins d'ampleur, et réduites au rôle de pendeloques, dans la grande statue reproduite par M. Heuzey, dans la tête de la collection *Canovas del Castillo* qu'il a publiée en même temps, et dans plusieurs autres encore.

Enfin, s'il n'est pas possible de comparer même les plus belles têtes de Madrid au buste du Louvre pour l'originalité du type, pour la vigueur de l'expression et la maîtrise de la facture, du moins ne peut-on nier que la même impression d'archaïsme grec, qu'a si bien sentie et si bien exprimée M. Heuzey, se retrouve ici plus nette et plus vivante encore. Quelques têtes féminines ou viriles du Cerro, comme l'a noté encore avec la même pénétration et le même sûr instinct M. Heuzey, conservent quelque chose de l'accent des hautes époques; cet accent est empreint bien plus vivement encore sur le visage de la dame d'Elché, et tout naturellement on songe en l'admirant, à quelqu'un de ces bustes de jeunes Athéniennes contemporaines de Pisistrate, retrouvés il y a dix ans à l'Acropole, qu'un maître du v[e] siècle aurait rajeuni en le dégageant des formes sèches et un peu conventionnelles de l'archaïsme avancé, en l'éclairant d'un rayon de pur idéal classique.

D'ailleurs, que l'œuvre date du iv[e] siècle, ou qu'on la fasse descendre jusqu'au iii[e], pour laisser aux influences grecques le temps de se propager jusqu'en Espagne, ces influences sont sans doute aussi directes que certaines. Il serait téméraire d'imaginer qu'un artiste grec soit venu à Elché, et qu'il ait mis son ciseau au service d'un roitelet indigène ou d'un grand prêtre opulent pour exécuter le portrait d'une reine favorite ou l'image d'une déesse vénérée;

je n'oserais même pas supposer qu'un sculpteur ibérique ait franchi les mers pour se mettre à l'école de quelque fameux sculpteur grec, et que, de retour au pays natal, il ait, sans perdre sa personnalité originelle, sans abjurer son



TÊTE PROVENANT DU CERRO DE LOS SANTOS
Collection Canovas del Castillo.
(D'après le moulage du Musée archéologique de Madrid [1].)

goût des beautés chaudes et peu banales de son pays, affiné son art au contact des maîtres attiques. Mais certainement ce sculpteur a vu des œuvres grecques, il en a senti la force et la grâce ; il a connu les secrets de leur facture large, souple et libre. Ces fastueuses élégances espagnoles, qu'avaient exagérées encore les modes orientales importées par les Phéniciens, il les a

[1] Publiée par M. L. Heuzey, *Revue d'assyriologie*, pl. IV. — La tête publiée ci-après en cul-de-lampe est inédite ; elle appartient à la même collection.

tempérées par un goût plus sobre; la beauté sensuelle des femmes de son pays, aïeules des ardentes mañolas, il l'a épurée par un souffle de noblesse et d'idéal. Et de cette collaboration du génie grec et du génie ibérique est née l'une des œuvres les plus fortes et les plus captivantes que nous ait léguées l'art antique.

Pour moi, à qui l'étude attentive des travaux de M. Heuzey a permis dès l'abord de reconnaître et de signaler l'importance de cette merveille, je compterai comme le plus beau jour de ma modeste vie scientifique celui où il m'a été donné d'en assurer la possession au Louvre.

Pierre PARIS.





RUBENS

AU CHATEAU DE STEEN

Les fatigues imposées à Rubens par les nombreux travaux auxquels il devait suffire avaient peu à peu ébranlé sa santé, déjà fort éprouvée à la suite de ses longs séjours en Espagne et en Angleterre. Son talent, son savoir, l'agrément de son commerce, sa grande célébrité, les hautes relations qu'il s'était créées en Europe, les richesses artistiques qu'il avait réunies dans sa magnifique demeure, tout conspirait pour le mettre en vue et attirer chez lui de nombreux visiteurs. Dans ces conditions, il lui était bien difficile à Anvers de se défendre contre les sollicitations de toute sorte auxquelles il était exposé. Aussi, avec le temps, avait-il senti le besoin de chercher dans la retraite la possibilité de mener au milieu des siens la vie tranquille qui convenait à son âge et à ses goûts.

Il avait toujours aimé la campagne; mais à ses débuts, le paysage n'apparaît guère dans ses œuvres que comme un fond de tableau. Dans ses

grands ouvrages, il laisse en général à ses collaborateurs le soin de le peindre d'après ses indications, considérant que ce n'est là, à vrai dire, qu'un accessoire purement décoratif. Pendant assez longtemps, Rubens s'est donc contenté de consulter la nature d'une façon assez sommaire. Mais peu à peu, devenu plus exigeant, il a senti le besoin de meubler sa mémoire et ses cartons de notations plus détaillées et plus précises, recueillies par lui au cours de ses promenades ou des courtes excursions qu'il a pu faire à la campagne. C'étaient tantôt des croquis enlevés à la hâte, des figures de paysans ou de villageoises saisies sur le vif dans leurs attitudes familières; tantôt des cours de fermes, des groupes d'arbres d'essences différentes, et une foule d'éléments pittoresques qu'il utilisait ensuite dans ses compositions ou dont il arrivait même à faire le principal motif de ses tableaux. Tel est cet *Enfant prodigue* acheté en 1894 pour le musée d'Anvers, dans lequel, autour du misérable loqueteux, exténué, et à peine couvert d'un lambeau d'étoffe, il a réuni les ustensiles et les animaux les plus variés. Tout cela est indiqué à peu de frais, d'une touche juste et alerte, dans une gamme sourde, faite de bruns assortis, sans autres colorations que le rouge du corsage et le gris clair de la jupe d'une servante qui verse aux pourceaux leur pâtée, mais tout cela est plein de mouvement et d'animation, aussi franchement rendu que bien observé.

Insensiblement le maître avait pris goût au calme de cette vie rustique, car le 29 mai 1627 il achetait de Jacques Loemans, sur le territoire d'Eeckeren, une petite propriété avec des terres et une maison de plaisance entourée d'eau, connue sous le nom de *Hoff van Urssel*, où il se proposait sans doute dès lors de faire des séjours assez prolongés. Mais il avait à peine pu l'habiter, ses missions diplomatiques l'ayant retenu à l'étranger pendant les années qui suivirent. Maintenant qu'il était de retour dans son pays et qu'il venait de se remarier, sa vie s'annonçait plus stable et son désir d'indépendance aussi bien que le soin de sa santé lui faisaient de nouveau souhaiter de passer aux champs la belle saison. Soit que ce bien d'Eeckeren, qu'il garda cependant jusqu'à sa mort, eût cessé de lui plaire, soit qu'il ne le jugeât plus en rapport avec l'importance de sa position et de sa fortune, ou enfin que l'occasion se présentât pour lui d'un placement avantageux, Rubens avait acquis, le 12 mai 1635, au prix de 93.000 florins[1], la seigneurie de Steen, située sur

[1] Ce prix équivaut pour notre époque à peu près à 600.000 francs.

le territoire d'Ellewyt, entre Malines et Vilvorde. C'était un domaine considérable, comprenant une ferme louée 2.400 florins, d'autres terres, des bois et des étangs. Les bâtiments d'exploitation, le logement du fermier et l'habitation seigneuriale, un ancien château fort, étaient entourés d'eau de tous côtés, et l'on y accédait au moyen d'un pont défendu au milieu par une haute tour carrée et à l'extrémité par un pont-levis avec sa herse. Il semble que



L'Orage

Réduction de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après Rubens.

l'artiste ait voulu évoquer les souvenirs de cet ancien état de Steen dans la charmante esquisse du *Tournoi* que nous possédons au Louvre et dont Delacroix s'est plus d'une fois inspiré. Avec le sens de reconstitution du passé qu'il avait à un si haut degré, Rubens y a représenté, au milieu d'un paysage embrasé par les reflets du soleil couchant, six cavaliers rompant des lances, près des fossés du château que domine la haute silhouette de la tour. Mais s'il était capable de recomposer, avec cette poétique fidélité, le spectacle de ces joutes violentes, Rubens ne tenait aucunement à vivre parmi les restes d'un autre âge qu'il trouvait dans sa nouvelle demeure. Cette tour, ces remparts, ces

meurtrières et ces mâchicoulis n'offraient en rien le cadre qu'il rêvait pour sa propre existence. Ami de la paix, il ne pouvait souffrir de voir autour de lui ces souvenirs d'un temps voué aux guerres incessantes et à tous les désordres, à toutes les misères qu'elles entraînaient. Dès les premiers moments de son installation, il s'était hâté de prescrire les travaux d'appropriation qui devaient rendre l'ancienne forteresse plus habitable pour les siens, mieux accommodée à ses goûts et à son travail. La tour, le pont-levis, les mâchicoulis avaient donc bientôt disparu et le peintre s'était fait disposer un atelier à sa convenance. En même temps que les archives de Steen nous apprennent qu'il avait consacré une somme de 7.000 florins à ces divers travaux, nous trouvons dans son testament le nom de l'entrepreneur à qui ils avaient été confiés. Jean Colaes, le maître maçon de Steen, aimait, paraît-il, la peinture, et Rubens avait été satisfait des rapports qu'il avait eus avec lui, car nous voyons par les comptes de tutelle d'Hélène Fourment, qu'il lui laissait après sa mort deux copies, l'une d'un *Christ triomphant*, l'autre d'une *Vénus avec Jupiter en Satyre*, qu'il lui avait promises lors des remaniements opérés d'après ses ordres.

On aimerait à retrouver dans les bâtiments actuels du château quelque trace de leur état au temps de leur ancien possesseur. Mais l'aspect en a été complètement modifié il y a quelques années par le baron Coppens, qui, peu de temps avant sa mort, en avait fait une élégante habitation, d'un style tout à fait moderne. Je dois du moins à la gracieuse obligeance de M[me] la baronne Coppens la photographie dont une reproduction précède cette étude et qui donne un peu l'idée des constructions antérieures avec les hauts pignons flamands et les fenêtres à croisillons de l'une des façades. Un superbe paysage de la *National Gallery* peut nous aider du reste à reconstituer l'aspect du château de Steen. Sa tour et ses pignons à gradins s'y détachent en vigueur sur un ciel vivement éclairé par les rayons du soleil couchant. Sans parler de l'aspect magistral de cet effet d'automne, les personnages qui l'animent lui donnent un précieux intérêt. Outre un chariot à deux chevaux sur lequel est assise une paysanne, et un chasseur qui s'avance en rampant, avec son chien, vers une compagnie de perdreaux coulant dans les sillons voisins, nous y voyons en effet Rubens lui-même avec Hélène, sa femme, et un de leurs enfants tenu par sa nourrice. L'image est délicieuse, et de la peinture brossée avec un entrain magistral se dégage cette bienfaisante impression de calme

qui, avec la fin du jour, se répand sur la campagne. Au milieu de ces apaisements de la nature, l'artiste goûtait pleinement la douceur d'une vie nouvelle dont les intimes contentements le pénétraient peu à peu.

Mais si le château de Steen n'a plus rien conservé de son ancienne apparence, le pays du moins n'a pas changé, ce grand pays ouvert, aimable et riche, avec l'abondance de ses eaux, ses cultures variées et ses vastes horizons.



RUINES ROMAINES

Réduction de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après RUBENS

Vues à distance, les avenues et les plantations nombreuses qui y sont semées donnent l'illusion de forêts étendues. Telle qu'elle est, assurément cette contrée n'a pas grand caractère; mais peut-être plaisait-elle mieux ainsi à Rubens. Comparées aux réalités qu'elle nous offre, les interprétations qu'il nous en a données nous feront en tout cas mieux comprendre quel était son idéal, à quel secret instinct il obéissait dans le choix de ses motifs, quels traits de cette nature modeste lui paraissaient surtout dignes d'être mis en lumière. Quant à la satisfaction qu'à ce moment de sa carrière il trouvait à en exprimer les divers aspects, elle nous est assez prouvée par le nombre et

l'importance des paysages qu'il peignit alors. Presque tous, en effet, étaient demeurés dans son atelier, et ils figurent à ce titre dans l'inventaire dressé après sa mort.

Il importe cependant de séparer en deux catégories bien distinctes les paysages de cette époque, car plusieurs d'entre eux sont de pures compositions, n'ayant aucun rapport avec la contrée où vivait l'artiste. On dirait même parfois qu'au milieu de ces plaines unies son imagination lui remet plus volontiers en mémoire les sites les plus accidentés qu'il a pu rencontrer au cours de ses lointains voyages : montagnes escarpées, rochers sourcilleux, cascades ou torrents aux flots tumultueux, temples et fabriques, tous ces détails pittoresques, souvent disparates et rapprochés sans aucun souci de vraisemblance, forment le décor le plus habituel des épisodes dont la lecture de ses poètes favoris lui a fourni les sujets. C'est par exemple cette *Tempête d'Énée* qui a fait partie de la collection du duc de Richelieu, et dans laquelle le bon de Piles croit bien à tort reconnaître les environs de Porto-Venere ; ou encore cet *Ulysse chez les Phéaciens,* qu'il décore non moins gratuitement du titre de *Vue de Cadix* et qui nous semblerait bien plutôt inspiré par le souvenir de Tivoli[1]. Comme si ces détails hétérogènes, accumulés à plaisir, ne lui suffisaient pas, il arrive même qu'à l'incohérence hasardeuse des terrains il ajoute le désordre de tous les éléments déchaînés. Dans le *Philémon et Baucis* du musée de Vienne, entre autres, il semble qu'il ait pris soin d'entasser toutes les horreurs : l'orage ouvrant les cataractes du ciel et l'inondation qui dans ses flots écumants roule pêle-mêle des arbres déracinés, des animaux et des cadavres humains. Pourquoi ne pas le reconnaître, malgré la richesse d'invention que dénotent ces compositions compliquées, leur mise en scène théâtrale n'est guère faite pour nous émouvoir, et nous ne saurions beaucoup louer Rubens d'avoir, par la verve qu'il y a mise, rendu quelque vogue au paysage dit académique, dans ce qu'il a de plus conventionnel et de plus factice.

Au contraire, dans ses paysages inspirés directement par la nature, le maître manifeste toute l'originalité qu'on pouvait attendre de son génie, et les impressions qu'il a su rendre sont à la fois très personnelles et très différentes de celles que nous montrent les paysagistes de profession à cette

[1] Il provient également de la collection du duc de Richelieu et se trouve aujourd'hui au palais Pitti.

époque. Ainsi que l'a remarqué Delacroix, « les hommes spéciaux qui n'ont qu'un genre y sont souvent inférieurs à ceux qui, embrassant tout de plus haut, portent dans ce genre une grandeur inusitée, sinon la même perfection dans les détails : exemple, Rubens et Titien dans leurs paysages ». Sans se préoccuper de ce qui se fait autour de lui, le maître veut exprimer tout ce qui le frappe et l'émeut dans la nature. Mais s'il respecte la simplicité des motifs



L'Étable
Tableau de Rubens (galerie de Windsor).

qu'elle lui offre, ce n'est cependant pas une copie littérale qu'il nous en donne. Comme à son insu, il y mêle quelque chose du sens lyrique qui est en lui pour les transfigurer et les agrandir. Ses lignes sont plus animées, ses masses ont plus d'ampleur. Les perspectives déjà singulièrement vastes de ces plaines se creusent et s'étendent chez lui à l'infini. Dans la diversité et la plénitude des formes, dans le mouvement des nuages, dans le frémissement des arbres, dans la sève généreuse qui gonfle les plantes, épanouit leurs fleurs, étale leurs larges feuillages, on sent je ne sais quel souffle fécond qui remplit l'atmosphère, quelle chaleur vivifiante qui fertilise la terre. Ce n'est pas une tranche découpée au hasard dans la campagne, ce n'est pas un

portrait inanimé de la nature, c'est un résumé de toutes ses énergies, de toutes ses richesses nourricières, qui se présente à nos yeux dans ces œuvres où l'artiste a volontairement négligé ce qui est indifférent pour ne mettre en lumière que ce qui est expressif.

Intéressante par elle-même, chacune de ces images prend aussi sa signi-



L'Arc-en-ciel
D'après le tableau de Rubens, à la Pinacothèque de Munich.

fication dans cet ensemble où sont reproduits les aspects des plus caractéristiques de cette contrée, variés à la fois par le choix des sites, par l'état du ciel, par les heures du jour et par les travaux successifs qu'amène le cours régulier des saisons. Déjà, dans une peinture exécutée quelques années auparavant, l'*Étable*[1], qui fait aujourd'hui partie de la Galerie de Windsor, Rubens s'était proposé de représenter l'hiver. Tandis qu'au dehors les arbres

[1] L'exécution de ce tableau est antérieure à l'année 1627, car il fut compris dans l'achat des collections de Rubens fait par le duc de Buckingham.

dépouillés et le blanc linceul qui couvre le sol attristent nos regards, l'animation du premier plan contraste avec cette mort apparente de la nature. Sous le hangar qui occupe le devant de la toile, l'artiste, en effet, a groupé tout le personnel et tout le bétail d'une exploitation rurale : des chevaux, un jeune poulain tétant sa mère, des vaches rangées dans leur étable, avec une femme qui trait l'une d'elles, un chien qui aboie, deux servantes circulant



Le Clair de lune
Réduction de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après Rubens.

affairées, des villageois qui se chauffent à un feu allumé, et tout autour, dans un amusant pêle-mêle, des voitures, une charrue, tout le matériel de la ferme. Dans cette scène très compliquée, la justesse absolue des valeurs, obtenue comme sans y prendre garde, atteste la science accomplie de Rubens à cet égard. Avec la nette compréhension qu'il avait des convenances de son art, le maître, désireux de figurer la chute de la neige, a compris l'impossibilité où il était de répandre uniformément sur tout le champ de son tableau d'innombrables taches blanches, dont la monotonie produirait le plus fâcheux effet. En reportant au second plan ces flocons qui tombent mollement dans

l'air, et en restreignant ainsi la place qu'ils occupent, il a su très ingénieusement exprimer ses intentions et faire une œuvre à la fois très vraie et très pittoresque.

C'est, au contraire, l'été avec toute sa fécondité, ses magnificences et ses travaux que Rubens a peint dans un grand nombre de paysages dont les environs de Steen lui ont fourni les motifs et qui datent par conséquent de la fin de sa carrière. Voici, dans les *Vaches* de la Pinacothèque de Munich, une douzaine de ces bonnes laitières flamandes que deux paysannes sont occupées à traire au bord d'une mare ombragée par de grands arbres. Nonchalantes et repues, elles sont groupées dans les attitudes les plus variées, et de Piles, qui vante avec raison ce tableau, nous assure que la justesse du dessin de ces animaux « persuade assez qu'ils ont été faits d'après nature avec beaucoup de soin ». Dans le *Retour des champs*, du palais Pitti, le motif offre plus d'ampleur et d'intérêt. Sous un ciel déjà coloré par les lueurs du couchant, la grande plaine étend jusqu'à l'horizon lointain ses bois, ses prairies, ses champs aux cultures diaprées, avec quelques villages à demi cachés dans la verdure, et la silhouette de Malines, dominée par le clocher de Saint-Rombaut. Le soleil, à son déclin, éclaire la campagne de ses derniers rayons. De tous côtés ce n'est que mouvement : des voitures qu'on charge de foin, des chevaux qui paissent en liberté, un troupeau de moutons regagnant le village avec les chiens du berger qui pressent les retardataires ; un chariot attelé de deux chevaux, sur l'un desquels est monté un paysan ; des femmes portant leur charge de navets et de fourrage, ou bien tenant à la main des râteaux ; un laboureur qui leur donne ses ordres ; partout l'image d'une activité qui, au moment où elle va s'éteindre avec le jour qui tombe, semble ranimer toute cette contrée d'une vie nouvelle. Et cependant, au milieu de ces gens et de ces bêtes affairées, on sent déjà comme les apaisements de la nuit prochaine, et dans l'air rafraîchi le vague parfum des foins remués monte lentement et remplit l'atmosphère de ses pénétrantes senteurs.

Bien différente, mais peut-être plus franche encore, est l'expression de ce *Paysage à l'Arc-en-ciel*, dont la collection de sir Richard Wallace et la Pinacothèque de Munich possèdent chacune un exemplaire de dimensions différentes, tous deux de la main du maître. Ici, l'été déploie toutes ses ardeurs, toutes les richesses de ses colorations. L'or des blés mûrs tranche fortement sur le vert des prairies dont la pluie vient de raviver l'éclat, et la cime des

arbres, déjà éclairée par le soleil, se détache en clair sur les nuages assombris où l'arc-en-ciel décrit sa grande courbe. Comme dans le tableau précédent, partout dans cette saine et vigoureuse peinture la généreuse fécondité de la terre est exprimée avec une puissance et une sûreté magistrales. En présence de cette sérénité resplendissante rendue à la campagne après la tourmente, on songe involontairement à cet hymne de reconnaissance et de joie qui,



LES VOITURIERS

Réduction de la gravure de Schelte, à Bolswert, d'après le tableau de RUBENS (musée de l'Ermitage).

dans la *Symphonie pastorale*, succède aux derniers grondements de l'orage.

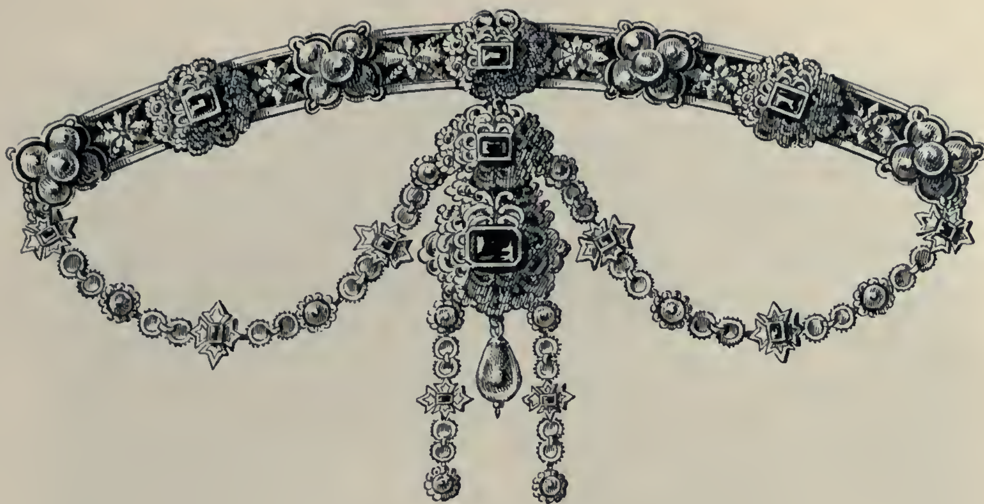
Par l'importance qu'il attache à ces spectacles changeants du ciel, Rubens est véritablement un novateur, et personne avant lui n'avait songé à y représenter les grandes luttes des nuages et leurs incessantes transformations. Ce n'est pas seulement, en effet, la chute de la neige ou l'apparition de l'arc-en-ciel qu'il a peintes ; mais tous les phénomènes de la lumière, toutes les perturbations de l'atmosphère, ont tour à tour attiré son attention et tenté ses pinceaux. Dans un paysage appartenant à Sir W. Wym, il nous montre les rayons du soleil qui filtrent à travers les arbres d'une forêt où à l'aube nais-

sante un chasseur avec sa meute s'élance à la poursuite du gibier. Une autre fois c'est le déclin du jour qu'il représente avec les *Voituriers* (du musée de l'Ermitage), essayant de tirer leur charrette des ornières où elle s'est embourbée. Nos hommes se pressent, car le chemin est difficile et la nuit va tomber. Déjà, dans une éclaircie des arbres qui couronnent les rochers voisins, on entrevoit la lune qui s'élève au-dessus de l'horizon et mêle ses clartés douteuses à celles du crépuscule. Cette heure mystérieuse, si chère aux paysagistes de notre temps, n'avait jamais inspiré les artistes de l'époque de Rubens, et il en a exprimé avec un charme exquis la poétique indécision. Bien rarement aussi on avait osé avant lui aborder, comme il l'a fait, dans le *Clair de lune* de Dudley-House, les augustes recueillements de la nuit étoilée, ses vagues lueurs, sa solitude et son silence à peine troublés par la marche errante d'un cheval qui broute au premier plan. Plus imprévue, plus inédite encore est l'impression de ce petit *Paysage avec un oiseleur*, que nous possédons au Louvre et dans lequel le soleil, se dégageant de la brume matinale, dissipe et boit les vapeurs argentées flottant au-dessus des eaux, tandis que la nature entière se réveille, pénétrée de lumière et de fraîcheur.

Em. MICHEL

(*La fin prochainement.*)





LE PORTRAIT COIFFÉ

D'ÉLISABETH D'AUTRICHE

AU LOUVRE

Lorsqu'on voit au Louvre dans le grand salon carré, au milieu de tant de chefs-d'œuvre, le ravissant portrait d'Élisabeth d'Autriche peint par François Clouet, on a peine à croire que cette femme mignonne, un peu triste, si douce d'aspect, ait été la reine de France de la Saint-Barthélemy, la compagne de Charles IX, la bru de Catherine. Brantôme est venu nous assurer que l'effigie n'est point menteuse qui la montre ainsi, car la petite princesse autrichienne tombée en 1570 dans cette cour raffinée des Valois, y est un peu venue comme la colombe de l'arche. Effrayée pourtant et toute timide sous ses atours de princesse, elle donne au peintre officiel une séance boudeuse. Et celui-ci, le grand François Clouet, qui s'en va sur ses soixante-dix ans, n'espérant pas retrouver l'honneur d'une nouvelle pose, fixe ses traits en un crayon subtil, consacre pour jamais la touchante et pudique figure, s'ingénie à y refléter l'âme. Sur cette esquisse où les traits seuls reçoivent la mise au point définitive, il abandonne le détail. Plus tard, s'il lui faut peindre la reine de France, il aura son cliché tout prêt, et le premier modèle venu lui donnera les mains, l'habit, les bijoux et les passements. Le crayon

original, daté de 1571, est à la Bibliothèque nationale ; il y avait un an qu'Élisabeth était mariée, et ce fut cette année-là probablement que, d'après son dessin, l'artiste exécuta le panneau du salon carré.

Depuis on ne vit plus la jeune reine autrement. Le crayon servit à toutes ses images, qu'on la fît en miniature dans le livre d'heures de Catherine de Médicis[1], qu'on en dessinât d'autres crayons, qu'on en gravât des planches sur cuivre. Même après 1574, quand elle prendra les voiles de veuve pour ne les quitter qu'à sa mort, en 1592, ce crayon de Clouet restera le seul document consulté et copié.

Une seule fois nous la voyons porter un chapeau coquet, le chapeau de ville, triomphe de ses belles-sœurs, Marguerite de Valois et Marie Stuart : c'est dans un autre petit panneau du Louvre provenant de la collection Sauvageot, celui-là même que nous reproduisons ici, et qui dans son allure est à peu de chose près l'adaptation calquée du crayon de Clouet. La princesse a changé un peu sa coiffure. Les « arcelets » de ses cheveux relevés décrivent une courbe plus allongée. La résille en escoffion retenant le chignon par derrière a reçu une autre broderie de perles, et la toque, assise sur le crâne, laisse flotter deux plumes légères, l'une rouge, l'autre blanche. La robe et les bijoux ont également changé. Au lieu du corsage bouillonné, semé de perles, encadré de carcans et de cabochons, la princesse a endossé une robe montante de velours noir. A l'entournure des manches quelques crevés blancs, au col une collerette brodée de ces passements que l'Italien Vinciolo a introduits en France, et dont l'exact modèle se rencontre dans son livre de patrons. Au chapeau et autour du cou, deux bracelets d'orfèvrerie sertis dans le goût des bijoux de Ducerceau (vraisemblablement exécutés par le jeune Dujardin, joaillier de la cour, à qui la reine Catherine marque de la confiance) rappellent de très près le carcan merveilleux qu'on voit au portrait du salon carré[2]. Il y a lieu cependant de constater un autre jeu dans la disposition des perles, un dessin différent de la monture, comme aussi la nouveauté du collier en chapelet de perles tombant à deux rangs sur la poitrine.

1. Ce livre d'heures, commandé par la reine Catherine, a appartenu à la duchesse de Berry, mère du comte de Chambord. A la vente après décès de la princesse, il fut acquis par le Louvre.

2. Ce bijou sert d'entête au présent article. C'était une *colloire* ayant au centre une « bague à pendre » retenue par des chaînes en guirlandes (Cf. Germain Bapst. *Hist. des joyaux de la couronne*, p. 117). Le cul-de-lampe qu'on verra ci-après est tiré du livre intitulé : *Bref et sommaire recueil de ce qui a esté faict*... (Entrée de la reine Elisabeth à Paris, 29 mars 1571.) Paris, O. Cadoré, 1572.



Clouet pinx^t

Héliog. Dujardin

ÉLISABETH D'AUTRICHE

(Musée du Louvre)

Imp. L. Fort

Mais la physionomie n'a point varié. La pose est exactement la même, l'orientation semblable, sauf que le regard fixe moins le spectateur et s'est légèrement baissé. Il y a donc tout lieu de penser que cette fois encore le crayon de Clouet a fourni les premiers éléments de l'œuvre, qu'on a sur un modèle quelconque disposé les atours, et que les bijoux ayant été prêtés par la couronne, on a pu sans pose nouvelle transformer l'aspect de la première « portraiture ».

Qui a peint ce panneau ? Clouet excepté, il serait difficile de proposer un nom. Cependant le grand artiste est à la fin de sa carrière ; si quelque probabilité faisait reporter la date de la peinture après septembre 1572, celle-ci ne pourrait être de sa main. Il est certain que l'œuvre est antérieure au 29 mai 1574, puisqu'à ce jour précis où elle perdit le roi Charles IX Élisabeth prit ses voiles de veuve pour toujours. Ici elle est en pleine fleur, elle n'a même point cet abominable nuage de terreur que la Saint-Barthélemy lui avait imposé, au dire de Brantôme. Le portrait, qu'elle n'eût guère souffert aussi pimpant après l'horrible nuit, reste donc possible à l'actif de Clouet. Lui travailla jusqu'à ses derniers moments, puisque dans l'été de 1572 il exécutait encore une miniature de Marie Stuart, aujourd'hui conservée à Windsor, et pour laquelle nous avons la mention précise d'un livre de comptes[1]. Comme qualité de peinture, le portrait coiffé d'Élisabeth d'Autriche gênerait peut-être les convictions absolues, mais qu'il soit d'un an plus récent que l'autre, ce petit intervalle suffit à un vieillard pour perdre de ses moyens. On voit le panneau un peu plus sec, un peu plus froid, les préoccupations tatillonnes s'y sont accentuées : n'est-ce point dans le cours normal des choses ? Ce soupçon de décadence est déjà fort sensible dans la miniature de Marie Stuart : comparée au crayon original de la Bibliothèque nationale — autre cliché pris par Clouet pour des travaux ultérieurs — cette miniature a perdu tous ses charmes et toute sa fraîcheur.

Disons Clouet, les probabilités sont pour nous, et d'ailleurs, en procédant par élimination, quel autre saurait-on désigner ? Vaguement citerait-on des noms, on manquerait de termes de comparaison. Pour Clouet, au contraire, nous avons le témoignage d'un crayon original, l'identité de facture entre ce portrait et plusieurs autres, les dates concordantes. Et ces dates se renferment

[1] M. H. Bouchot a longuement parlé de ce portrait dans sa savante étude sur *les Clouet et Corneille de Lyon*. Paris, librairie de l'Art. in-4°. N. D. L. R.

strictement entre 1571, époque à laquelle le peintre exécuta son crayon sur nature, « d'après le vif, » comme on disait, et l'automne de 1572, quand il mourut. L'habit de la reine aidant, ses robes de velours épais n'étant guère habituelles en pleine canicule, on pourrait, suivant toute vraisemblance, reporter à l'hiver 1571-72 l'instant précis où François Clouet « parfit ses besongnes ». Peu de tableaux ayant trois cent vingt-six ans d'âge ont à la fois un état civil aussi circonscrit, et une si belle fraîcheur de pâte. On irait plus loin : ce portrait, qui par bonheur ne montre pas les mains, intéresse autant que l'autre, celui du salon carré, dont on a beaucoup écrit en ces derniers temps, et que le Louvre a mis au rang de ses trésors de tout premier ordre. On le sent moins solennel, moins officiel, en quelque sorte : c'est la femme bien plus que la reine, si l'on veut, l'adorable et chaste adolescente dont les yeux ne s'accoutumaient point aux choses aperçues, celle dont Marie Touchet exigeait de tenir le portrait — celui-ci, peut-être — qu'elle comparait volontiers au sien avec une jolie moue de triomphe.

H. B.





UNE ARTISTE FRANÇAISE

PENDANT L'ÉMIGRATION

MADAME VIGÉE-LEBRUN[1]



UAND Mme Vigée partit pour l'Autriche, elle ignorait encore la fuite du roi, la surprise de Varennes, l'entrée au Temple et la République proclamée; elle devina seulement la réalité à l'insolence de certains domestiques français. Elle est à Vienne tout juste pour apprendre les nouvelles terribles. Là elle tombe aussitôt en un milieu d'affection, près des Vaudreuil, vrais amis de cœur, voyant le duc de Richelieu, reçue chez la comtesse de Thun, chez les Rambec ou les Choisy. Fiévreusement elle avait repris ses pinceaux, et la fatigue du travail lui faisait oublier les cauchemars de France. Parmi tant de belles personnes empressées autour d'elle, il y eut cette adorable Thérèse Drietrichstein, comtesse Kinska, abandonnée par son mari le jour de son mariage, et demeurée la vierge veuve. Cette beauté résignée et fière a pour tenter un peintre, et Grassy l'a montrée telle que Mme Vigée

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 janvier, t. III, p. 51.

l'eût faite, rieuse, un peu maniérée, très tendre. Puis il y eut les Strogonoff, les Voyna, Mlle de Choisy, plus d'une vingtaine en trois ans, la princesse Liechstenstein surtout, représentée debout, s'élançant dans les airs, les pieds



LA REINE MARIE-ANTOINETTE
Peinte de souvenir par Mme VIGÉE-LEBRUN, en 1793.

déchaussés, ce qui choqua les belles Viennoises. Française du XVIIIe siècle avant tout, généreuse, parfois même un peu bohème, Mme Vigée semait l'argent facilement gagné, recevait en son atelier où la *Sibylle* tenait la place d'honneur, et donnait à sa fille une éducation de princesse. En vue

comme elle était, on la devine la proie des chevaliers d'industrie partis de France ; elle accuse çà et là des pertes sérieuses ; autour d'elle les banques



Mme DE SABRAN, EN 1786

sautent volontiers, et tant de beaux seigneurs l'apitoient de leurs grègues effilochées! Elle a un peu usé Vienne, lorsqu'au printemps de 1795 elle arrête définitivement un voyage en Russie.

Sa route est par la Bohême, d'où elle tirera sur Rheinsberg, chez le vieux

prince Henri de Prusse, qui l'en a priée. Rheinsberg est alors un coin de France, un Simoïs où vivent doucement, en personnages de bucolique, l'exquise marquise de Sabran et son ami le chevalier de Boufflers. Ce spectacle reporte Mme Vigée à l'époque heureuse de 1786 où elle avait peint la marquise, si joliment simple dans sa robe de linon, sous ses mèches ébouriffées. Et le portrait était à Rheinsberg, en terre allemande, dans le cabinet du prince Henri, chez qui Berger l'était allé graver de son pointillé infiniment doux. Ici quelques heures furent délicieuses ; on y repassa la vie, on parla plus tristement des choses futures, mais on eut de bonnes joies : celle d'apercevoir Boufflers en gentilhomme fermier surveillant ses récoltes, ou le prince Henri reprenant son violon, celui d'autrefois, dont il avait joué à Paris, aux soirées de Mme Vigée.

D'avril à juillet ce fut très court, mais si réconfortant! Alors tout à fait rétablie, capable d'affronter les pires chemins, Mme Vigée reprend sa marche errante. Elle est à Pétersbourg sur la fin de juillet, un peu rompue par les carrioles, enchantée pourtant de l'accueil. Car ce sont encore des Français qu'elle embrasse les premiers, beaucoup de visages, jadis entrevus très pimpants, et que maintenant les rides ont flétris. A la cour, où on la présente à la grande Catherine, une grosse petite « bonne femme » sans prétention, Mme Vigée-Lebrun s'assure. Sa toilette un peu négligée ne lui a point nui, bien que l'ambassadrice de France, la princesse Esterhazy, s'en fût montrée choquée. La princesse est pour les protocoles et sa moue en présence de l'artiste est fort accusée. Cependant on excuse l'embarras où celle-ci est, et comme elle raconte des choses intéressantes, on la choie. Alors, c'est à qui lui offrira un palais pour sa résidence (elle le dit du moins), depuis le prince Demidoff, qui n'en est plus à compter ses maisons inoccupées, jusqu'au grand-duc Paul, le futur empereur, et à d'autres seigneurs moindres. Sans tarder elle se fait un chez-soi agréable, elle règle son travail, réservant pour les réceptions ses dimanches où l'on pourra venir admirer chez elle l'inévitable Sibylle — et, chose alors plus goûtée — sa Marie-Antoinette en robe de velours bleu, assise à une table, celle qu'on voit aujourd'hui à Versailles et qu'elle avait alors à grands frais et périls retirée de France.

En Russie elle a eu une vision, et l'impression lui en est demeurée très vive. C'est à Tsarskoë-Sélo, dans une après-dînée, au milieu d'un parterre de fleurs, l'apparition de la grande-duchesse Élisabeth de Bade, tout

récemment mariée au grand-duc Alexandre, blonde, rose et si jeune qu'on eût dit une fillette. La princesse, simplement vêtue de batiste, éclairée par un beau soleil, est semblable à Psyché. Voici Mme Vigée enthousiaste et toute joyeuse



ELISABETH DE BADE, IMPÉRATRICE DE RUSSIE, « LA PSYCHÉ »
Peinte en 1798.

de sa découverte. L'impératrice Catherine ne lui a inspiré que du respect et de la sympathie et la grande-duchesse Marie de Wurtemberg que de l'ennui; il lui faudra les montrer toutes deux l'une après l'autre, suivant les hiérarchies; « Psyché » ne pourra prendre que la troisième séance officielle. Par fatalité

cependant la grande Catherine meurt, laissant la cour désorientée. Alors le czar Paul deviendra le premier en rang, et il faudra aussi entendre à la czarine Marie. De ceux-là Mme Vigée ne donne rien de très bon pour sa gloire, elle a plus de bonheur avec les grandes-duchesses Alexandrine et Hélène, représentées toutes deux sur la même toile, regardant un médaillon de leur grand'mère Catherine. Là une irrévérence d'artiste : les jeunes filles ont les bras nus, et on s'en émeut. A la hâte Mme Vigée jette sur ces chairs potelées et roses l'affreux bouffant de manches Amadis, et le pis est que, ce méchant coup accompli, le czar le déplore : il eût voulu les bras nus!

Lorsque enfin, en 1798, elle abordera la « Psyché », la grande-duchesse Élisabeth, Mme Vigée se sentira plus d'émotion. Peu de modèles lui ont causé tant de nervosités et d'extases. Sincèrement, en face de cette splendide et triomphante majesté de la chair jeune, on la devine un peu découragée de son impuissance. Une fois elle prend la princesse en habit de cour, occupée à ranger des fleurs dans une corbeille et cette toile est destinée à la duchesse de Bade la mère. Puis elle imagine une attitude plus simple, suivant son thème ordinaire, la jeune femme coiffée d'un turban, appuyée sur un coussin, ayant négligemment jeté sur son corsage un châle violet transparent. Qu'y eut-il dans ce dernier tête-à-tête? L'artiste fut-elle épouvantée de se trouver si inférieure à la tâche, ne sut-elle dire ni ces jeux de lumières nacrées, ni tant de charmes adolescents, ni tout cet éclat surhumain de déesse gracieuse et noble? Le fait est que la pauvre Vigée laissa tomber sa palette et s'évanouit. Elle se réveilla, fort peinée de la scène et toute honteuse, soignée par Psyché elle-même.

Jamais lassée, elle courait chaque jour d'une ébauche à l'autre; là c'est la comtesse Samoïloff, née Catherine Troubetzkoy, qu'elle arrange dans le goût de son portrait à elle, celui du Louvre, avec deux enfants appuyés sur ses genoux et retournés vers le spectateur. Puis la princesse Dolgorouki, ayant vu et admiré la *Sibylle*, souhaitera une image d'elle à peu près semblable. Il y aura aussi le roi détrôné de Pologne, Stanislas Poniatowski, vivant en simple particulier à Pétersbourg, qui accordera séance à Mme Vigée et sera donné deux fois par elle, en manteau royal et en travesti Henri IV. Le roi, Mme Vigée le devait conserver pour elle, et il est maintenant au Louvre; quant au travesti, il resta aux Poniatowski. Sans préjudice des soupers, des bals qui la tuaient,

l'artiste entendait à mille autres obligations mondaines ; elle rendait visite à ses compatriotes, même à ce bon comte d'Autichamp, ancien officier supé-



LA PRINCESSE CZARTORYSKA
Peinture attribuée à Mme Vigée.

rieur, contraint alors de fabriquer des chaussures pour vivre. Et on la réclamait à Moscou, on venait de la nommer membre de l'Académie de Pétersbourg, où elle avait dû se montrer en costume spécial d'académicienne, veste

violette et jupe d'amazone jaune canari ! C'était dans l'été de 1800, elle partit pour Moscou.

Elle n'est pas installée depuis dix jours qu'elle est attelée à six portraits : celui du maréchal Soltykoff d'abord, qui, par accident, sera « grillé » en séchant devant une cheminée et qu'il faudra reprendre ; ensuite celui de la princesse Grégoire Orloff, celui de Mlle Strogonoff et un de Mme Ducrest de Villeneuve. Mme Vigée s'étourdit ; sa fille lui a été enlevée par un M. Nigris, secrétaire du comte Czernichew ; on est parvenu à détacher la fille de la mère en ressuscitant à propos les grosses histoires autrefois répandues à Paris sur le compte de l'artiste et dont l'architecte Lequeu s'est fait l'écho dans sa correspondance encore inédite[1]. On la devine maintenant désolée et sans but ; elle est venue à Moscou déjà un peu souffrante, elle en part après dix mois, presque malade. En chemin elle apprend la mort tragique du czar Paul, et la voici dans une disgrâce morale indicible.

Elle ne fait que toucher barre à Pétersbourg, le temps strict d'exécuter le portrait d'Alexandre Ier, œuvre fadasse, pénible, sans valeur. N'est-ce point là aussi qu'elle prit cette princesse Czartoriska dont elle oublie de parler, mais que les estampes lui attribuent, et qui sent la fatigue et la gêne ? L'empereur lui fait de magnifiques offres, elle les décline : ce pays hospitalier a vu un trop gros chagrin d'elle pour qu'elle consente à y reprendre sa vie. Elle continuera son existence de nomade par Berlin, où la reine Louise de Mecklembourg l'a demandée. Il lui reste cette coquetterie encore, de vouloir ajouter cette aimable figure de reine à la liste des souveraines peintes par elle : Marie-Antoinette, Mme Élisabeth, la reine Caroline de Naples, l'impératrice Marie-Thérèse, l'impératrice Marie de Wurtemberg. Mais à Potsdam, où elle rencontre la reine Louise, elle est en présence d'une princesse moderne, ayant adopté les atours de la nouvelle observance ; on dirait presque une révolutionnaire de France. Le temps a marché, et si Mme Vigée ne se l'avoue pas, elle constate que ses stations lointaines ne lui ont point été bonnes. Sans doute la reine est une céleste créature, bonne et belle, mais les turbans

[1] Mme Vigée laisse entendre très souvent que des propos fâcheux ont couru sur son compte avant la Révolution. Elle parle très vaguement de Calonne. L'architecte Lequeu, quelque peu maniaque, précise ces on-dit. Il raconte dans un factum manuscrit, aujourd'hui conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, les soupers-fins du ministre Calonne, qui, dans des orgies, avait toujours à sa droite « la femme Vigée ». Je renonce à citer ce passage réellement trop suggestif ; mais s'il était prouvé que Mme Nigris reçut des confidences de cette sorte, on comprendrait presque son détachement.

de Mme Vigée lui sembleraient bien vieillissants. Il faut dire la reine comme elle veut être, avec un diadème romain dans les cheveux, en taille à l'antique, en tunique romaine et les bras nus. Mme Vigée n'ose tenter le portrait peint,



Louise-Wilhelmine de Mecklembourg-Strélitz
Reine de Prusse, en 1801

elle essaie d'un pastel léger et flou que plus tard le graveur Tardieu interprétera en un burin revêche. D'ailleurs tout contribue à bouleverser ses idées. A Berlin, elle rencontre Bournonville, ambassadeur de la République française, et Duroc, et M. de Chateaugiron. Tous trois ont arboré la cocarde tricolore devant laquelle Mme Vigée s'était enfuie onze ans auparavant. Pour-

quoi maintenant s'insurgerait-elle contre le fait accompli? Sa carrière est finie ou à peu de chose près; d'autres talents l'ont remplacée qui ont la faveur des cours. Elle reviendra à Paris en passant par Dresde, afin de s'acclimater petit à petit au nouveau jeu.

Elle reste à Paris le temps de se rasseoir et d'établir ses affaires, puis elle s'envole en Angleterre où sont les princes français émigrés. Ici, nouvelles constatations pénibles, en face des peintres de l'école anglaise qui n'admettent point que d'autres soient qu'eux-mêmes. On publie contre sa peinture un libelle assez diffus auquel on la voit médiocrement répondre. Sauf le prince de Galles qui lui donne séance par politesse, sa clientèle n'est guère que de Français réfugiés. Elle voit le duc de Montpensier[1], le duc d'Orléans — le futur roi Louis-Philippe — le comte d'Artois, le duc de Berry et M. de Mesnard. En des endroits retirés elle trouve accrochés, comme dessus de porte, des tableaux d'elle jadis offerts à lord Hamilton et qu'il a impudemment vendus. Toutefois, lord Byron consent à être peint par elle, et aussi Mme Chinnery, une amie. Tout le *peerage* lui garde rancune d'avoir un peu trop librement parlé de Reynolds.

Lorsqu'elle revient en 1805, tout à fait désenchantée, elle a déplu à l'empereur Napoléon, ce qui est grave. « Madame Lebrun, dit-il, est allée voir ses bons amis les Anglais. » En vérité, il y avait exagération quant aux « bons amis ». Elle s'en vengea de son mieux en faisant de Caroline Murat une exécrable peinture, sur une commande de l'empereur. Par manière de bouderie frondeuse, elle gagna la Suisse en 1809, et finit son voyage à Coppet, chez Mme de Staël. Là fut une de ses dernières œuvres en terre étrangère. Elle peignit Mme de Staël, la Mme de Staël de la fin, grosse dame, dondon, coiffée à la Titus, les yeux en l'air, et récitant du Racine. On ne voit pas sur le tableau que la dame récite du Racine, mais Mme Vigée l'assure et il l'en faut croire. Ceci était plutôt bouffon, et si Bonaparte connut l'œuvre, il en dut bien rire.

Elle constatait maintenant l'oubli définitif et irrémédiable ; elle était complètement démodée. Comme les artistes qui se sont trouvé une formule agréable dont ils abusent et dont ils finissent par agacer, Mme Vigée en reve-

[1] Le duc de Montpensier, frère du roi Louis-Philippe, était lui-même un artiste. C'est lui qui, sous l'inspiration de Senefelder, exécuta les premières lithographies datées, entre autres le portrait de Louis-Philippe, son frère, celui de Mme Adélaïde, sa sœur, etc., etc.

nait toujours à la *Sibylle*. La Grassini, du musée d'Avignon, celle du musée de Rouen, Paesiello, Mme Catalini, Mme de Staël en sont inspirés. Ceci avait assez plu à son temps pour que Gérard en adoptât la forme dans sa *Corinne;* mais très vite on se lassa de ses attitudes prophétiques, on eut pour ce geste le dédain que nous voyons maintenant poindre dans les esprits dégagés contre la pacotille botticellienne et esthète.

Puis il y a de singuliers revirements dans les modes en vingt-cinq ans. Il arriva cette chose curieuse à Mme Vigée, que ses portraits d'avant la Révolution semblaient à la duchesse d'Angoulême des vieilleries, et à la duchesse de Berry des horreurs. Lorsque les fidèles de la royauté confièrent au graveur Barthélemy Roger l'exécution d'un grand portrait en pied de Marie-Antoinette, où la reine exposait ses atours surannés, Mme Vigée ne protesta point quand, sur la planche, on substitua le nom d'Alexandre Roslin au sien. Elle laissa faire sans rien dire, parce que ce portrait était alors aussi ridicule que pourrait l'être pour nous celui de l'impératrice Eugénie en crinoline. Une femme artiste ne confesse jamais après coup de semblables erreurs.



Mme Vigée-Lebrun, en 1819

D'après Crespy-Leprince.

La Restauration la retrouvait à Paris, devenue une personne de la société, artiste douairière, tenant salon sur rue, écoutée comme un oracle, ayant réinstallé les turbans, dont elle-même s'affublait volontiers. Sa physionomie est restée jeune, son esprit s'est affiné, mais sa peinture décline de plus en plus. Elle n'aura de clients bénévoles que parmi son entourage proche, au hasard des politesses. Elle refera Marie-Antoinette de souvenir, imaginera de poétiques allégories, bref sera devenue une romantique très sincère et très combattante. Dans son hôtel seigneurial où passent les hommes les plus en vue, elle recevra un peintre débutant, Jean Gigoux, mort ces années dernières,

dont je tiens ces histoires. « Mme Lebrun, dit-il dans ses *Causeries*, était très communicative; après la peinture son sujet favori de conversation était la reine Marie-Antoinette, qui l'avait appelée son amie et traitée comme telle. A l'époque où je l'ai connue, elle avait encore une ressemblance frappante avec son propre portrait, peint par elle-même, qui est dans la salle des Sept-Cheminées au Louvre. » Gigoux y met de la galanterie, comme on peut en juger par le croquis de Crespy-Leprince; Mme Vigée, en vieillissant, s'était comme ratatinée. Le temps avait bien pu atténuer les colères politiques et calmer certaines rancunes; l'œuvre des années demeurait trop évidente. La génération de Mme Vigée n'était plus représentée que par des hommes d'État plus que fatigués, comme Talleyrand; des actrices sur leur retour, comme Mlle Mars; ou quelques vieux braves de l'épopée napoléonienne, au milieu desquels elle continuait vainement à jeter les notes de son esprit et de sa perpétuelle bonne humeur. La mort lui fut infiniment douce. Elle s'éteignit en bonne odeur d'aristocratie parmi les bourgeoisismes de la royauté citoyenne, dans l'année 1842, laissant derrière elle 877 tableaux, dont 662 portraits, ni plus ni moins; c'est elle qui a pris soin de noter le chiffre dans ses Mémoires.

Henri BOUCHOT.





GUSTAVE MOREAU[1]

On a dit que la faculté créatrice de l'artiste avait pour exacte mesure sa compréhension de la beauté féminine. Voilà certes qui se trouve confirmé par la réalité, puisque les plus grands furent effectivement, et presque sans exception, de merveilleux interprètes de cette beauté; mieux encore, s'il est possible, par l'impuissance où se rencontrèrent les médiocres de se hausser jusqu'à cet idéal. Si maintenant nous admettons comme trait essentiel de l'âme artiste le don d'émotion toujours jeune et de frémissement ingénu devant les spectacles de la vie, quelle matière plus riche, plus abondante, plus susceptible de renouvellement pourrait se proposer l'homme heureux animé du désir de peindre ?

Partant d'un tel point de vue, et toute restriction faite d'ailleurs sur la part d'inconnu que son œuvre réserve à l'avenir, je ne crois pas exagérer en disant que M. Gustave Moreau s'impose comme un des plus rares interprètes

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 janvier, t. III, p. 39.

de l'âme féminine, celui en tout cas qui le plus profondément pénètre jusqu'à la part intime de notre sensibilité. Tel il apparaît bien, parce qu'une expression toute moderne et répondant à nos besoins actuels se dégage des figures légendaires ou mythologiques auxquelles il se complut; tel encore, parce qu'une conception d'ensemble relie entre elles ces diverses figures; tel enfin, parce que dans cette série des émotions de l'amour qui va des plus ingénues et des plus chastes jusqu'aux plus raffinées et aux plus inquiétantes, il sut affirmer sa maîtrise, et susciter en nous des rêves troublants, tout en maintenant à son œuvre le caractère de haute idéalité qui en est comme la signature !

Dans la remarquable série des aquarelles peintes sous l'inspiration des fables de La Fontaine, qui vaudraient elles seules une étude distincte — car un artiste de cette valeur peut s'exprimer en des compositions nécessairement restreintes comme celles-là — voici les *Deux Pigeons*[1], qui symbolisent avant tout la pureté, la chasteté du sentiment, sans en exclure l'ardeur. Il faut voir ce corps prostré de l'amant, défaillant de bonheur autant que de lassitude, tandis que l'amante noue autour de son cou la gracieuse chaîne de ses bras enlacés. Rien de plus chaste, je l'ai dit; mais en même temps rien de plus tendre. Et c'est une nuance du même ordre que traduit dans la *Discorde*[2] le groupe des amants unis célébrant dans le mystère les joies de l'amour libre, tandis qu'il n'est au temple d'Hyménée que contrainte et lassitude. Il nous plaît de joindre à ces deux compositions, pour la délicatesse et la pureté, qui font entre elles comme un trait d'union, cette charmante aquarelle, *le Poète et la Sainte*[3]. Cette fois c'est un souffle de tendresse idéale et mystique, où les sens ne sauraient participer; et le jeune homme agenouillé en extase devant la jeune femme effeuillant les roses qu'elle tire de son sein, garde bien l'attitude d'un fervent d'idéal prosterné aux pieds d'une sainte inspiratrice. Cette idée de candeur et de pureté fut évidemment chère au peintre, puisqu'elle eût le pouvoir de l'amener au renouvellement d'un mythe que la tradition avait consacré comme le symbole de la volupté: en ce sens la *Léda*[4] de M. Gustave Moreau nous apparaît comme la transpo-

[1] Collection de M. Antony Roux.
[2] Collection de M. Antony Roux.
[3] Collection de M. Léopold Goldschmidt.
[4] Collection de M. Ch. Hayem.



...stave Moreau pinx^t. E. Sulpis sc

LA SIRENE ET LE POÈTE

Revue de l'Art ancien et moderne Imp Porcabeuf, Paris

sition d'un idéal tout biblique en un sujet de chaude et licencieuse mythologie. C'est une Ève, cette Léda avec ses yeux baissés, timide et frissonnante aux premiers appels du désir.

Quoi qu'il en soit, et malgré la réussite de ces œuvres, il faut bien reconnaître que la maîtrise de M. Gustave Moreau comme peintre de la féminéité s'affirme en une conception douloureuse et tragique de l'instinct qui régit le monde et perpétue la vie. Ce qu'il a senti pardessus toutes choses, ce qu'il a su nous rendre par des moyens plastiques, seul à peu près entre tous les peintres de ce temps, c'est la puissance et la domination souveraine de la Beauté, son action despotique, contre laquelle rien ne prévaut, sur le cœur de l'homme, bref cette impérieuse loi de l'instinct sous laquelle tout être sensible est contraint de courber la tête. Il me paraît bien que telle est la vue d'ensemble qui domine son œuvre, celle du moins qui a pris corps en s'affirmant dans les inventions les plus originales et les plus saisissantes; celle où il s'est complu, y revenant sans cesse, y mettant la part la plus intime de son âme d'artiste : c'est par là aussi sans doute qu'il



Le Poète et la Sainte

résistera à la prise du temps. Et quelle meilleure occasion nous pourrait être offerte de vérifier à nouveau cette loi de *modernité* que nous rappelions au début même de notre étude !

Voici, dans la série des fables de La Fontaine, le *Lion amoureux*[1] ; puis l'*Éducation de la Licorne*[2], peinture isolée qui, dans l'ensemble de son œuvre, ne présente point d'analogue pour l'exceptionnelle qualité de la couleur ; il me paraît indispensable de rapprocher ces deux conceptions pour l'identité du sentiment qu'elles expriment. C'est d'une part la tranquille et placide conscience de la souveraineté, traduite par l'éloquente beauté de ces deux corps féminins ; d'autre part, la soumission, l'adoration humble et craintive de la *force* domptée par l'*amour*, tout entière symbolisée dans le regard humide des deux êtres vaincus. L'artiste ayant le don de rendre en des symboles si précis et de grâce si pénétrante la puissance despotique qui perpétue la vie, s'impose nécessairement comme un poète de l'amour, et des plus convaincus. Voici la *Bethsabée*[3] peignant sa chevelure, dans un paysage de prestigieuse invention, à la fois somptueux et mystérieux, comme le drame de passion qu'il enferme et commente. Ah ! la délicieuse beauté de ce corps dévêtu, cette beauté de lis épanoui, que nous retrouvons en telle autre des inventions du peintre ! Ici encore, c'est la femme dominatrice, la femme souveraine et se sachant souveraine ; non plus l'épouse infidèle qui pleure sur sa faute avant de la commettre, qui va céder et qui pleure de céder parce qu'elle est faible. C'est au contraire la courtisane pleinement consciente de ses charmes et qui jouit de sa puissance : il n'y a qu'à regarder le dédain des lèvres et des yeux abaissés. Une tout autre conception, on le voit, que celle où la tradition s'était arrêtée, et qui forme le plus ingénieux, le plus poétique contraste avec cette tradition même. N'est-ce pas ici le lieu d'insister sur cette faculté de renouvellement des mythes dont nous avons fait une des idées maîtresses de cette étude, comme aussi bien elle nous paraît être un des traits essentiels du talent de M. Gustave Moreau ?

Ce caractère de domination féminine s'accuse plus nettement encore, avec une nuance de perversité toute spéciale, dans l'attirante et malsaine *Dalila*[4].

[1] Collection de M. Antony Roux.
[2] Collection de M. Baillehache.
[3] Collection de M. Ch. Hayem. Voir l'héliogravure du numéro du 10 janvier.
[4] Collection de M. Ch. Hayem. Idem.



SAPHO

Que sous aucun prétexte ce mot *malsain* ne puisse être pris en mauvaise part. Il y faut voir simplement, suivant une théorie à laquelle se rattache tout véritable artiste, la qualification d'un état d'âme ayant sa place légitime dans l'œuvre d'art, puisqu'il l'a pareillement dans la vie... Un rien, cette Dalila,

mais un rien charmant, et qui en dit long sur les préoccupations et la conscience intime du peintre. Inquiétante figure aux yeux tout à la fois rêveurs et perfides, la *femme* victorieuse allonge son bras mol et blanc sur la poitrine du Samson étendu à ses pieds. Les lèvres du jeune homme sont dévotement appuyées sur cette chair fascinatrice, et tout le contraste entre cette force et cette faiblesse — vous entendez assez de quel côté est la force et de quelle part la faiblesse — tout le contraste est là, dans la blancheur de la chair féminine auprès du corps brun de l'adolescent. Je ne sache pas que jamais, avec des moyens plastiques, le symbole poétique et d'éternelle vérité qui se trouve condensé dans la légende fameuse où s'appliquèrent tant de peintres, ait été plus audacieusement, plus voluptueusement rendu que dans cette petite chose, si expressive, si haute par sa portée. De quel noble et précieux enseignement une pareille réussite pourrait être, si toutefois ils daignaient y jeter les yeux, pour ceux qui s'imaginent atteindre à l'effet par le grossissement des *volumes*, forcer l'attention par la grandeur démesurée des peintures qu'ils placent sous les yeux d'un public insuffisamment averti ! Ils y verraient ce qu'un artiste peut mettre de séduction et de rêve charmant, allant jusqu'aux plus intimes de nos exigences modernes, dans une œuvre de si petite surface. S'il me fallait rapprocher cette conception exquise de quelque autre invention d'un maître antérieur, c'est de celles de Goya que j'aimerais à le faire, le Goya des *Caprices*, bien entendu. Il y a, dans la série de ces planches inquiétantes, telle figure de jeune femme qui évoque aussi impérieusement que celle-ci la sensualité douloureuse de certaines amours.

Ici trouveraient place naturellement les deux compositions célèbres connues sous le nom de *l'Apparition* et *la Danse de Salomé*, si nous ne nous étions imposé la plus complète réserve à l'égard de ces deux sujets tant de fois commentés. Certes ils tiennent leur rang, qui n'est point négligeable, dans l'évolution progressive de la pensée du maître; mais précisément parce que M. Gustave Moreau est un artiste aux préoccupations multiples et sans cesse renouvelées, il convient de n'y point attacher l'importance un peu exclusive que certains critiques leur ont donnée. Pour ma part je serais tenté d'attribuer une valeur au moins égale à cette figure de femme somptueuse et parée de tout ce que l'imagination orientale se plut à embellir ses idoles, sorte de *Courtisane biblique*[1],

[1] Collection de M. Baillehache.

« en qui vont les péchés d'un peuple ». Sa beauté massive et lourde, voulue telle par le peintre qui la fixa sur la toile, ses traits immobiles avec la fixité du regard et l'attitude hiératique de toute la personne, évoquent irrésistiblement dans ma pensée cette autre image d'étrange et complexe attirance décrite par Gustave Flaubert lors de son voyage en Orient[1] : « Un grand tarbouch



VÉNUS APPARAISSANT AUX PÊCHEURS

dont le gland éparpillé lui retombait sur ses larges épaules, et qui avait sur son sommet une plaque d'or avec une plaque verte, couvrait le haut de sa tête, dont les cheveux sur le front étaient tressés en tresses minces allant se rattacher à la nuque ; le bas du corps caché par ses immenses pantalons rouges, le torse tout nu couvert d'une gaze violette, elle se tenait en haut de son escalier, ayant le soleil derrière elle, et apparaissait ainsi en plein dans le fond bleu du ciel qui l'entourait. » — L'inconsciente et aveugle force de

[1] Correspondance, t. I, p. 283.

l'instinct qui anéantit les volontés en les pliant à sa loi se trouve magnifiquement symbolisé dans cette figure revêtue de draperies lourdes, comme dans cette autre, la *Pasiphaé*[1], au corps amaigri, aux flancs étirés, toute consumée par le désir, avec ses yeux convulsés : ce qui prouve une fois encore, s'il en est besoin, que les mythes les plus anciens, les plus usés en apparence, peuvent reconquérir une jeunesse nouvelle, une signification singulièrement aiguë et expressive, sous le pinceau de l'artiste qui leur restitue la vie, en les interprétant avec l'âme de son temps.

C'est donc bien à juste titre que nous avons pu noter tout à l'heure chez M. Gustave Moreau la diversité d'invention, comme peintre de la féminéité; encore n'avons-nous sous les yeux qu'une partie de son œuvre et devons-nous penser que dans l'ensemble des compositions qu'il cache à tous regards, il sacrifia généreusement à ces différentes conceptions de l'amour, ou tendres, ou douloureuses, ou tragiques. Et s'il nous a paru nécessaire d'insister longuement sur cette face de son esprit, c'est qu'elle nous semble révélatrice de la qualité même de cet esprit et de la complexité des éléments qui le composent.

Cette variété d'inspiration qui inclina successivement l'artiste au culte des différentes poétiques qui se sont succédé, se trouve en quelque façon symbolisée dans son œuvre par cette figure du *Poète* entendu au sens original du mot : *celui qui crée*, prise et reprise par lui, caressée avec amour, et conservant toujours, au milieu des épreuves qu'il traverse, l'auréole immaculée de sa noblesse native. Tout à l'heure, nous le voyions à genoux, prosterné aux pieds de la Sainte, dont il attend comme un réconfort et une bénédiction, soumis, les yeux levés vers elle, sous des traits d'humanité tendre et implorante. Le voici maintenant, droit et fier, passant au milieu des satyres[2], dont les appels sont impuissants à le troubler, avec son regard fixe et perdu dans le lointain, tenant en main sa lyre de qui les sons harmonieux parviennent seuls à ses oreilles. Et voilà sans doute cette attitude hautaine, indifférente aux sollicitations d'en bas, celle qui le plus complètement répond à l'idéal du maître qui par là s'exprime. J'imagine qu'une telle conception doit, pour les raisons les plus intimes et les plus immédiates, être chère par-dessus tout au cœur du peintre qui la fixa. Enfin, dans cette dernière œuvre : *le Poète et la Sirène*, dont l'habile burin du graveur Sulpis nous donne ici une interprétation élé-

[1] Collection de M. Baillehache.

[2] Collection de M. A. Baillehache.



La danse de Salomé

gante et fidèle, c'est bien sous les traits et dans l'attitude d'un vaincu que le poète se manifeste à nos yeux. Mais c'est là, qui ne le sent? le triomphe de la pure matière qui le dompte et le soumet pour un instant, laissant subsister entière la puissance idéale par où il reprendra son rang. Une même pensée génératrice circule à travers ces trois peintures : elle en constitue l'unité logique, et certes il serait aisé de trouver dans l'ensemble de son œuvre plus d'un exemple saisissant analogue à celui-ci.



Poète parmi les Satyres

Je ne sache pas, en effet, dans l'histoire de la peinture contemporaine, exemple plus saisissant que celui-ci d'un développement d'artiste conforme aux exigences de sa nature; développement non point spontané, non point instinctif comme chez tel maître de notre école française du paysage, mais toujours raisonné au contraire, et dans lequel l'intelligence constamment tient en main la sensibilité, pour la préserver des écarts qui lui sont propres. Par là M. Gustave Moreau est bien un esprit de pure tradition latine; il en a les besoins d'ordre, la clarté, la lucidité, et ce n'est pas le moins intéressant contraste de son art que ce souci ininterrompu qui dura toute une carrière, d'une traduction symbolique de la vie conçue par un esprit aux contours si fermes, si arrêtés. Je serais surpris qu'il éprouvât le moindre goût pour le symbolisme vague et flottant, tout imprécis et nuageux des races du Nord — car certaines facultés très tranchées en un sens sont nécessairement exclusives des contraires — ou du



L'Apparition

moins ne pourrait-ce être que la curiosité d'une intelligence sans cesse en éveil, ouverte à toutes les manifestations de la beauté, et qui ne saurait laisser passer avec indifférence celles-là même qui sont le plus opposées à ses exigences personnelles.

Voilà précisément ce que nous rencontrons à l'origine de son talent : une curiosité passionnée pour les poétiques successives qui se développèrent, répondant au génie des différentes races. Curieux de la beauté antique, est-il besoin de dire à quel point il le fut, puisque la plupart des sujets auxquels il s'appliqua appartiennent aux mythes d'origine grecque? Dans cette évolution de la grâce féminine à travers son œuvre, quelles figures avons-nous rencontrées aux deux extrémités de la série? La *Léda* d'une part, la *Pasiphaé* de l'autre. Et je crois voir dans son grand tableau de la *Sémélé*[1], la plus importante sans doute des dernières œuvres sorties de son atelier, comme une affirmation nouvelle de cette foi profonde : que les mythologies antiques contiennent en elles tout l'essentiel des émotions humaines!... Curieux de la beauté italienne et des diverses poétiques par où elle s'affirma, on n'y saurait assez insister puisque l'accord s'établissait au mieux entre son propre tempérament et le génie italien, fait tout entier d'ordonnance, de mesure et d'harmonie, j'imagine que, durant les longs séjours de M. Gustave Moreau aux différents centres où ce génie italien s'impose de façon souveraine, en ces passionnants et féconds tête-à-tête d'un artiste qui se cherche avec les maîtres qu'il interroge ardemment, ce fut pour lui l'heure fortunée où il prit conscience de lui-même et s'affirma à ses propres yeux. Certains petits tableaux qui témoignent la joie de peindre, son *Éducation de la Licorne*, son *Calvaire*[2], sa *Madone avec l'Enfant*, tant d'autres encore, nous apparaissent tels qu'un hommage rendu à la tradition dans ce qu'elle a de plus haut et de plus noble, largement comprise comme l'*esprit* qui vivifie et non comme la *lettre* qui tue.

De cette puissante et féconde assimilation des divers éléments plastiques, de leur ingénieuse adaptation aux thèmes légendaires conçus par une intelligence sincèrement touchée des inquiétudes de son temps, naquit cet art original et complexe par où M. Gustave Moreau s'impose nécessairement à l'attention de quiconque cherche avant tout dans une œuvre la traduction

[1] Collection de M. Léopold Goldschmidt.

[2] Collection de M. Ch. Hayem.



Le songe de sainte Cécile

d'un besoin d'âme. Entre tant de peintures de production facile et hâtive que vit éclore notre époque, ne répondant d'ailleurs à aucune nécessité intérieure, et que le temps doit emporter avec la fantaisie ou la mode qui les dicta, il y a de fortes chances pour que son œuvre à lui, du moins en son ensemble, apparaisse dans l'avenir comme un des miroirs les plus riches et les plus fidèles où se reflète l'âme de cette seconde moitié du siècle, tourmentée par tant d'idéals, et que rien ne put fixer !

Paul FLAT.





Gustave Moreau pinx[t] — Héliog. Dujardin

PASIPHAE

... ancien et moderne — Imp. L. For...



THÉODORE CHASSÉRIAU[1]

La caractéristique du talent de Chassériau c'est le culte de la beauté. Toutes les fois qu'il a été livré à son inspiration, il a imaginé des sujets prêtant à l'exécution de belles formes, de gracieuses ou de nobles attitudes. De là dans son œuvre ce grand nombre de personnages empruntés à l'antiquité, dans laquelle il rencontrait un monde d'où le laid était banni. En Grèce, il existait une loi qui commandait d'imiter en beau et prononçait une peine contre ceux qui enlaidissaient en imitant. Chassériau vécut toute sa vie sous l'empire de cette loi-là. Il existe une parenté d'art bien marquée entre André Chénier et lui. Artistes novateurs l'un et l'autre et en même temps amoureux passionnés de la forme, ils ont été chercher aux sources antiques le moyen de couler, chacun avec son expression d'art, leurs pensées modernes dans le moule de la perfection des âges classiques.

Chassériau a fait entrer dans l'art une femme nouvelle, un type féminin inconnu avant lui, qui ne relève d'aucun modèle, d'aucune réminiscence. Si la marque du génie est la création, le jour où il a peint la *Suzanne*, il a reçu le coup d'aile de l'ange divin de l'art. Cette Suzanne s'est perfectionnée, régularisée, colorée, affranchie en quelque sorte; mais la belle tête antique, les chairs magnifiques, les bras superbes, les seins lourds, les flancs larges et harmonieux, la coulée du corps étaient trouvés. La *Vénus anadyomène*[2] qui a

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 février, t. III, p. 421.

[2] Voir la reproduction dans la *Revue* du 10 février, t. III, p. 423.

suivi et qui est comme la sœur païenne de la belle juive, inaugure avec elle toute une galerie de femmes dont l'expression dernière, et la plus haute, est inscrite dans le *tepidarium* par la créature superbe qui occupe le centre du tableau et l'éclaire de sa lumineuse nudité.

Apollon amoureux atteignant Daphné fugitive, tel est le titre d'un tableau qui résume le tempérament artistique de Chassériau. En cette petite toile, qui figura à une exposition ouverte au foyer de l'Odéon, en 1845, où brillait la fleur de l'école romantique, se trouve pour ainsi dire condensée l'esthétique du peintre. C'est pourquoi nous insistons sur cette peinture plus qu'il ne semble d'abord devoir convenir. Elle démontrerait, s'il était nécessaire que cela fût démontré, que la dimension des œuvres de l'art n'est pas une mesure de leur mérite. Nous demandons la permission de reproduire ici les lignes que nous avions écrites en autre lieu, autrefois, sur cette page supérieure :

« Le dieu jeune et charmant est représenté à genoux, la tête nimbée de rayons, sa lyre sur les épaules. Il presse entre ses bras, dans un élan d'amour, la taille adorable de la nymphe qui lui échappe par la métamorphose. Ses pieds et ses jambes n'appartiennent déjà plus à l'humanité. Sa figure a cessé d'exprimer l'effroi pour revêtir le calme de l'immobilité éternelle. Ses bras magnifiques, élevés comme pour une dernière révolte, prennent l'attitude qu'ils garderont toujours. La belle vierge farouche entre dans la nature pour rester immaculée ! Dans cette page où la fraîcheur de l'idylle se mêle à la tristesse de l'élégie, on sent que le peintre est allé au delà de la poésie antique. Apollon et Daphné s'effacent et l'allégorie se dessine dans la pensée avec une grâce troublante, comme à travers un brouillard. Il nous semble voir l'artiste à la poursuite de l'idéal qui fait la joie et le tourment de sa vie, toujours fuyant, toujours insaisissable, toujours désolant. »

Le plein air passe pour être de création récente : ne peut-on se demander néanmoins, en présence de certains faits de date ancienne, si cette acquisition d'art est aussi nouvelle qu'elle le paraît et qu'on le dit ? Il y a des rivières qui se perdent dès qu'elles sont nées, pour reparaître après un long séjour souterrain et se changer aussitôt en fleuves magnifiques et débordants. Ne serait-ce pas un peu l'aventure du plein air, célébré comme une conquête de la fin de ce siècle ? De même que la *Baigneuse endormie*[1] dont nous avons

[1] Voir la gravure dans la *Revue* du 10 février, t. III, p. 42.

parlé précédemment, c'est dans un bois que se rencontrent Apollon et Daphné; mais sous ces arbres on respire, l'air circule, les verdures vivent



Apollon et Daphné

qui servent de cadre à la scène mythologique. Les problèmes d'art ont ceci de charmant, de mystérieux et de passionnant, qu'ils offrent à l'imagination

des sujets de rêves plutôt qu'ils ne fournissent à l'esprit des solutions nettes et définitives. Ils sont toujours ouverts.

Il y a un Orient de Chassériau comme il y a un Orient de Delacroix. A celui-ci l'Arabe est apparu vulgaire, misérable et dégradé; sur celui-là il a produit l'effet d'une vision antique, d'un rêve athénien au pays mahométan.



Scène de combat

« L'artiste, a écrit Paul de Saint-Victor, qui s'est formé sur les proportions exquises de l'art antique, en gardera toujours dans son talent les lignes essentielles. Il aura toute sa vie le mal du pays des bas-reliefs et des lauriers-roses. Théodore Chassériau resta grec jusque dans cet Orient musulman dont il aimait les sombres splendeurs. » De là son originalité, originalité noble et rare, grâce à laquelle il transformait par l'opération artiste de son esprit une population hétéroclite en un peuple de statues. Il éclaira ces statues avec la lumière chaude qui tombait du ciel; il les revêtit des con-

leurs brillantes du pays, plein d'enthousiasme pour cette nature qui lui fournissait dans la réalité les éléments pittoresques auxquels se plaisait son imagination.

Il fut attiré en Algérie par Ali-Hamed, khalifat de Constantine, dont il



Cavaliers arabes

avait fait un portrait équestre, composition pleine de grandeur et de majesté qu'on a pu voir à l'exposition des peintres orientalistes dans ces dernières années. Il rapporta de son voyage trois grandes toiles : *le Sabbat des Juifs à Constantine*, les *Cavaliers arabes enlevant leurs morts*, les *Cavaliers arabes s'injuriant avant le combat*. La première composition, qui mesurait vingt pieds en tous sens et dont les personnages étaient représentés grandeur nature, a été littéralement acclamée par la critique contemporaine. Elle a disparu malheureusement sans que son sort ait pu être connu. Les deux autres

représentent des scènes guerrières qui semblent des pages détachées d'une Iliade africaine, peintes avec une puissance et une magie de couleur que Delacroix n'a peut-être jamais surpassées.

Le talent de Chassériau s'est exercé sur un grand nombre de détails de la vie arabe dont il a fait autant de délicieux tableaux. Parmi ces toiles de genre figurent les *Danseuses marocaines; le Bain, Scène d'intérieur du sérail;* une *Femme de Constantine sortant du bain;* les *Arabes à cheval arrêtés à une fontaine de construction romaine.* Ces quatre tableaux peuvent donner la note de la manière dont Chassériau interprétait l'Afrique, en dehors de ses vastes compositions, par petits morceaux typiques où se constate toujours l'idée dominante de beauté. Son esthétique est toujours unie à l'observation de l'épisode surpris par son œil enquêteur. En cette galerie africaine, les chevaux, qu'il aimait avec passion, occupent une grande part de son souci d'art. Il les a caressés de son pinceau comme les femmes, avec amour, se plaisant à les orner des superbes harnachements dont les Arabes ont accoutumé de couvrir leurs coursiers favoris. C'est à Constantine surtout qu'il trouva ses motifs. Il écrivait à son frère : « C'est le seul endroit vraiment arabe qui reste en Afrique. Je vis dans les Mille et une nuits. »

Shakespeare était alors en honneur parmi les romantiques. De même que Delacroix s'était inspiré de Macbeth, il s'inspira d'Othello et raconta l'épisode de Desdémone en quelques pages d'un sentiment grave, triste et recueilli. Même il grava quinze esquisses d'après l'œuvre du poète. Ces eaux-fortes, dont chacune forme un tableau, destinées par l'artiste à illustrer la pièce, demeurèrent inemployées.

Les portraits exécutés par Chassériau sont nombreux, vu sa courte vie. Il commença par faire son portrait à lui-même, peint selon la discipline ingriste, mi-parti d'ombre et de lumière, œuvre naïve et intéressante de début, puis les portraits des membres de sa famille. Il existe un tableau, représentant ses deux sœurs grandeur nature, d'un travail curieux, tout à fait en dehors de sa manière, qui rappelle l'art précis, serré, expressif des Clouet et devance en quelque sorte le mouvement de retour à la nature d'où sortit plus tard un Bastien Lepage. La tentative fut accueillie avec étonnement et défiance, mais quelques années plus tard, Delacroix et Paul Mantz réunis dans le salon de l'artiste, à l'heure de ses funérailles, admirèrent l'œuvre. Le même jour le critique écrivit : « Son chef-d'œuvre en ce genre (le portrait) est cette toile

sévère où d'un pinceau si grave et si fier il a peint ses deux sœurs. Nous nous rappelons avoir vu ce double portrait à l'Exposition de 1843, où il nous



Femme arabe sortant du bain

inquiéta étrangement ; l'autre jour, sous une impression bien différente, nous l'avons retrouvé dans ce salon où se pressait un groupe d'amis en deuil. Rien de plus ferme, rien de plus sérieux dans l'œuvre du jeune maître. »

Les portraits du Père Lacordaire, de Marilhat, du comte Desage, de la comtesse de Tracy, de la marquise de Bedmar, de Mlle Tallien Cabarrus, de la

comtesse de Latour-Maubourg, ont été remarqués dans les Salons où ils furent exposés. Toujours fidèle à sa méthode, il cherche à dégager ce que son modèle lui offre de noble, de pur, de beau et de gracieux, mais cependant sans s'éloigner de la vérité. « Le portrait de la comtesse de Latour-Maubourg,



Danseuses marocaines

écrivait M. Paul Mantz, effraya les parisiennes par l'austérité de l'exécution et la sécheresse de sa silhouette rigide. Étrange image, en effet, sorte de fantôme aux blancheurs sépulcrales, qui paraissait enveloppé de ses dentelles comme d'un suaire, et qui par l'ardeur de sa prunelle, par sa pâleur transparente, laissait cependant deviner le rayonnement de la lampe intérieure. N'est-ce pas à propos de cette effigie qu'on a ingénieusement dit qu'elle inspirait une sorte d'attrait repoussant ?

Chassériau a exécuté un bien plus grand nombre de portraits au crayon.



PORTRAIT DE MARILHAT

Dessinant avec une extrême facilité, il ne se faisait pas prier pour exécuter le portrait d'un ami, le soir, à la lampe, au coin d'une table. Et ces dessins

hâtifs sont souvent d'un art exquis. Ayant commencé par imiter le dessin d'Ingres, son maître, dans des œuvres de jeunesse d'une beauté antique, il modernisa sa ligne, lui communiqua ce je ne sais quoi de souple, de gracieux, d'élégant, qui était dans sa nature d'artiste. De tous ces portraits-dessins on ferait une précieuse galerie, car beaucoup représentent des hommes célèbres du siècle. On y rencontre les noms de Lamartine, d'Alexis de Tocqueville, de Théophile Gautier, de Mme Émile de Girardin, de la comtesse d'Agoult, de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, du général Marbot, de Mme Malibran, pour ne citer que des morts illustres.



Portrait de Lamartine

Résumons-nous. En quoi consiste le talent de Chassériau et quelles sont les raisons d'art qui font qu'aujourd'hui, à la fin du siècle, dans nos préoccupations présentes, le nom de ce peintre romantique reparaît vivant et glorieux ? C'est que Chassériau, dans la mêlée romantique, a combattu à part, et qu'entre Ingres et Delacroix il s'est taillé une principauté bien à lui, laquelle aurait pu devenir un royaume s'il avait vécu. Il nourrissait un rêve, celui d'associer dans un mariage d'art la ligne et la couleur, d'enclore en de purs contours les fougues de sa palette. Noble tentative dont la critique lui a montré les dangers, mais qui a du moins abouti à des pages magnifiques qui

sont comme des ressouvenirs de la vie antique. Avec ce sens admirable de l'antiquité il a été moderne, et par là il exerce une action visible dans certaines contrées de l'art contemporain, mais une action qui demeurait pour ainsi dire souterraine et sous-entendue. Parfois, en parcourant nos musées, nos salons, on rencontrait des morceaux de beauté déjà vus, des arrangements harmonieux qui montaient dans le souvenir comme des épaves sombrées apparaissent sur la mer après un naufrage. Il fallait chercher, chercher longtemps pour rencontrer le nom de Chassériau. Nous n'insisterons pas. Il est impossible, en passant en revue les œuvres de ce glorieux précurseur, de ne pas évoquer en même temps les noms d'un Gustave Moreau ou d'un Puvis de Chavannes! Évidemment les plus grands de l'art contemporain ont reçu de lui ces enseignements féconds qui sont pour les jeunes génies à leur matin une clarté jetée dans l'obscur avenir.

Chassériau a désormais sa juste, définitive et grande place dans l'histoire de l'art du siècle. Un jour, en feuilletant quelques-uns de ses dessins, croquis pris dans la campagne de Rome, nous lûmes en marge de l'un d'eux ces mots : « La vérité c'est la beauté. » L'artiste s'était là formulé tout entier

V. CHEVILLARD.





LA PEINTURE JAPONAISE

AU MUSÉE DU LOUVRE

Formée en 1893, grâce à la générosité d'un petit groupe de collectionneurs et d'amateurs déterminés à la faire naître, la collection japonaise du musée du Louvre s'est depuis lors augmentée chaque année par l'acquisition de quelques pièces importantes. Ne pouvant demander au budget des musées nationaux qu'un très modeste sacrifice, son accroissement sera lent; il importe qu'il soit réfléchi, et que tout objet nouveau qui y entrera désormais soit caractéristique et capital dans sa série. Il n'est pas indispensable qu'une collection soit considérable, mais il faut qu'elle soit un choix, et que toute pièce qui la compose, à défaut d'une profonde émotion d'art, apporte du moins avec elle un enseignement ou un sérieux élément de curiosité.

Les deux peintures anciennes qui viennent d'être l'acquisition de l'année 1898, ont peut-être le privilège de remplir la première condition [1].

[1] Elles sortent toutes deux de la collection de M. S. Bing, et y comptaient parmi les plus remarquables qui aient été reçues du Japon depuis quinze ans. Le directeur du musée de Boston

Elles datent toutes deux de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle, et sont de cette florissante école de Kano, qui, réagissant contre le formalisme un peu étroit de l'aristocratique école de Tosa, conçut, d'après les vieilles écoles de peinture de la Chine, une interprétation beaucoup plus libre de la nature.



Figure de Gama-Sennin
Sesson. Ecole de Kano (commencement du xvie siècle).

Le premier de ces kakémonos porte le cachet de Sesson. Ce fut un des élèves les plus célèbres du grand peintre Sesshiu, auquel il aurait un peu survécu au début du xvie siècle. Il représente le *Gama-Sennin*, à mi-corps, portant sur l'épaule un crapaud dont la patte est posée sur sa chevelure. Ce personnage légendaire de la religion taoïste a été transmis comme tant d'autres au Japon par la Chine, la vieille éducatrice de l'empire du Soleil-Levant. C'était un des Shen (esprits) chinois, dont le nom était Lan-Tsaë-Hô.

(le plus riche qui soit en vieilles peintures japonaises), M. Fenellosa, dont l'opinion fait autorité en la matière, les avait à maintes reprises étudiées, et plusieurs amateurs ou marchands japonais avaient souvent tenté de les faire rentrer au Japon. M. Henri Vever, l'amateur bien connu, qui les possédait depuis six mois, a consenti à s'en dessaisir en faveur du Louvre : qu'il en soit remercié.

Le Japon l'a adoré ainsi que son compagnon Li-Tié-Koué, l'homme à la béquille, comme l'un des deux dieux des mendiants. Il avait une réputation de bonté et de bienfaisance fabuleuses, et se dépouillait de tout ce qu'il possédait pour le donner aux malheureux. Il allait chantant par les chemins, mendiant lui-même, pour distribuer le produit de ses aumônes aux pauvres.



Netské de bois
(Collection de M. Ch. Gillot.)

Les représentations de ce personnage dans l'art chinois sont très nombreuses, et le musée Guimet possède toute une série de bronzes de l'époque Ming (XVIe siècle), où Lan-Tsaë-Hô est figuré. Il dut de même inspirer de nombreux artistes japonais; toutefois, je ne connais pas, dans les collections parisiennes, d'autre figure peinte de Gama-Sennin que celle-ci; on le rencontre au contraire très communément dans la petite sculpture de netskés [1] et dans la décoration des gardes de sabre. Son compagnon, Li-Tié-Koué, l'homme à la béquille, figure dans un kakémono du musée Guimet, qui porte le cachet de Sesshiu.

Dans le kakémono du Louvre, sa présentation est un peu celle d'une saisissante apparition : la figure, penchée en avant, est d'une vie extraordinaire; les yeux vifs, dont l'éclat se révèle à travers l'épaisse et fine chevelure ondulant sur la tête, et la bouche d'un dessin si sûr et si souple, sont d'une intensité d'expression inoubliable. Avec le minimum d'indications, cette figure si bien établie et dessinée montre à quel point les Japonais ont poussé l'art des sacrifices, et sont parvenus à cette simplification brève et concentrée, où chaque trait est un résumé expressif d'observations, où chaque touche rassemble et assure l'effet. Suivie par les grands artistes de l'école de Kano, loyaux observa-

[1] Nous reproduisons ici un fort curieux netské de bois de la collection de M. Ch. Gillot, représentant le Gama-Sennin.

teurs, interprètes émus de la nature, cette méthode a produit, aux grandes époques d'art, des œuvres fortes et subtiles. Puis elle alla, comme c'est la loi, se banalisant, esclave de la virtuosité et de la formule.

Figure de rêve, et par cela même bien représentative de toute une part de l'imagination populaire, cette tête de Sennin montre au suprême degré combien, dans ce domaine du songe et du cauchemar qu'ils explorèrent les premiers, les Japonais surent s'appuyer sur un fond solide de vérité et de nature. A cette condition seule, l'art est viable; en dehors d'elle, il n'y a que rêverie trouble et réalisation boiteuse. Jamais leurs artistes ne se départirent de cette règle qu'ils sentaient inéluctable, depuis Shunyéï dans ses albums jusqu'à Hokousaï dans ses surprenantes apparitions. Certains modernes les ont fort bien connues, et s'en sont inspirés, mais ils n'ont pas su conserver dans leurs œuvres cet accent de vérité, reconnaissable jusque dans les plus étranges écarts d'imagination.



PARAVENT. — LES SEPT SAGES DES BAMBOUS
(École de Kano, XVIe siècle. — Don de M. H. Kœchlin.)

Cette œuvre est encore intéressante à un autre point de vue, en ce qu'elle infirme l'opinion, un peu trop généralement répandue, que les Japonais n'ont jamais su interpréter la figure humaine en soi, comme sujet d'étude physionomique. Sans doute l'assertion est vraie en partie, et l'art du portrait, cette recherche du caractère qui se lit sur un visage, cette éloquente affir-

mation d'un type, cette notation des plus subtiles nuances de l'expression, si variées que parmi tant de millions d'êtres humains il n'en est pas deux qui se ressemblent, tout cela semble être en général demeuré étranger aux peintres de l'extrême Orient. Je dis de l'extrême Orient, car les miniatures indo-persanes offrent à ce point de vue des chefs-d'œuvre de l'art du portrait. Sans doute leurs figures sont monotones et inexpressives trop souvent, bien qu'ils aient su admirablement rendre certaines expressions de cruauté, de sournoiserie et de sensualité dans leurs portraits d'acteurs. Mais il ne faut pas croire qu'il y ait eu là impuissance de leur part; une telle recherche n'entrait pas dans leur esthétique. Ils ont cherché, avec le personnage humain, bien plutôt des combinaisons de lignes harmonieuses, de nobles ou gracieuses silhouettes, une eurythmie décorative, et l'on ne saurait, en toute justice, trouver inférieure au Japon une forme d'art que les Grecs ont illustrée dans la peinture de vases. Un Outamaro se réclame du même idéal qu'un Euphronios. — La peinture de Sesson qui nous occupe possède donc ce précieux privilège de nous offrir un caractère de sérieuse observation et de grande individualité souvent refusé aux Japonais.

L'autre kakémono porte la signature de Shiugetsu, qui aurait été, ainsi que Sesson, l'un des meilleurs élèves du vieux Sesshiu. Il représente un paysage, une anse de rivière, bordée de grands rochers, ombragée de deux vieux arbres aux rameaux dépouillés par l'hiver, et dont une barque s'éloigne à grands coups de rames.

Nous sommes ici très près des vieilles écoles de peinture de la Chine, dont le Japon avait respectueusement recueilli les traditions historiques, religieuses et artistiques. C'est en partie la même volontaire précision de dessin, la même netteté, la même vigueur. Mais déjà se marquent une personnalité de vision et une liberté de pinceau qui sont bien japonaises, et ce souci toujours constant chez les peintres de l'école de Kano de faire percevoir la nature d'un terrain, un état d'atmosphère, ou d'évoquer une saison. S'il est vrai que l'école de Kano ait eu deux manières bien distinctes : celle qu'on nomme au Japon *gouantaï*, rocheuse, c'est-à-dire rude et à contours anguleux; l'autre qu'on appelle *rioutaï*, fluente, c'est-à-dire fondue et assouplie, c'est bien à la première manière, transmise par la Chine, que ce kakémono se rapporte; mais combien l'artiste japonais a su la transformer et la vivifier par son génie!

Quelle étrange mélancolie se dégage de cette œuvre, et comme elle dit bien le charme de son pays d'origine, de cette terre entourée d'eau, sillonnée de rivières et de canaux, où l'atmosphère fait toujours aux choses une enveloppe délicate ! Avec quelle vision rare leurs artistes ont su fixer des états d'atmosphère, les jeux de la lumière tamisée par les brumes sur les eaux, la lente montée des brouillards qui des rivières s'accrochent en mouvantes écharpes aux rochers, planent sous les branches des arbres, faisant ainsi flotter leurs cimes dans l'espace ! N'y retrouve-t-on pas les mêmes données essentielles que chez les grands paysagistes qui sont notre gloire : cette opposition de la fluidité des fonds avec la construction solide et ferme des premiers plans, l'accord de deux tons pris dans les neutres, un gris dans l'atmosphère, un autre gris traversé de bleu dans les eaux, qui se répondent et se soutiennent harmonieusement? Les personnages eux-mêmes, dont l'un suit anxieusement des yeux la rive qu'il vient de quitter, tandis que l'autre se courbe sur les avirons, ne sont ici que les « accidents pittoresques » de la composition, qu'une forme animée dans le grand paysage mort, qu'une note dans la triste symphonie qui enveloppe toutes choses de sa mélancolie indicible. Et devant cette œuvre, pouvons-nous nous empêcher de penser au grand paysagiste, au poète ému que nous préférons peut-être entre tous? — Quant aux deux beaux arbres qui sont le pivot stable autour duquel évoluent les jeux changeants de l'air et de la lumière, ne font-ils pas songer aux plus robustes études de Ruysdaël ou de Rousseau? Le Japonais a voulu comme eux en établir sans à-peu-près l'ossature, en indiquer l'équilibre et les proportions; sa volonté s'est appli-



Figure de femme
(style de Massanobou, xviiie siècle)
Don de M. Manzi.

quée à suivre patiemment le labyrinthe des ramures, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à en établir nettement la physionomie. Mais cela, il le dit dans son idiome artistique, concis et simplifié.

Je ne saurais trouver une meilleure occasion de dire quelques mots en passant des œuvres de peinture japonaise qui avaient formé le premier fonds de cette section au musée du Louvre, avant que ces deux kakémonos y vinssent prendre place. — M. Raymond Kœchlin offrait l'an dernier en don un très curieux paravent, dont le pendant se trouve entre les mains de M. Alphonse Isaac, l'artiste décorateur d'étoffes. Bien qu'il ne porte ni signature ni légende, il offre tous les caractères de l'école de Kano à ses débuts, et représente les Sept Sages des Bambous, d'après une légende de la Chine. C'est franchement de l'art caricatural, mais combien libre et de large exécution! Dans cette œuvre de premier jet et de verve spontanée, il ne peut être question de patiente et lente réalisation. D'observation narquoise, c'est mené à coups de pinceau hardis et décisifs. On ne saurait indiquer avec plus d'esprit l'ironie d'une bouche, ni modeler avec plus d'adresse la figure de face. Et qu'a-t-il fallu? Une goutte d'eau teintée d'encre de Chine, et conduite sans hésitation par le pinceau le plus sûr.

M. Manzi offrait en même temps au musée une charmante figure de femme, peinte à la gouache, œuvre de l'école réaliste, dite Oukéyoyé, dont Matahéi fut le fondateur au XVIIe siècle, et qui avec Moronobou et les Torii, puis les estampeurs, s'illustra jusqu'à nos jours. Pour trouver un nom d'artiste auquel attribuer cette peinture, nous n'avons qu'à chercher parmi les estampeurs du commencement du XVIIIe siècle qui nous ont laissé de si belles représentations de la vie de cour, soit les Gwaï Guetsu Dô, soit cet Okoumoura *Massanobou* qui nous a transmis de si nobles images de la grande dame de là-bas. Elle marche en détournant un peu la tête, de cette allure majestueuse et cadencée, avec ce hanchement qui cambre la taille, et creuse en plis admirables la traîne de la longue robe. Dans la religieuse raideur des vêtements, elle apparaît hiératique. Et cette robe est faite d'une étoffe inimaginable, toute brochée d'une merveilleuse décoration florale. — Un fort beau kakémono, signé d'Hokousaï et représentant un guerrier armé, est aussi une œuvre des plus intéressantes de l'école vulgaire. C'est un don de M. Gonse.

M. Jolly de Morey léguait en outre, l'an dernier, un charmant paravent de Shunyéi représentant une réunion de femmes.

S'il est un domaine où les artistes japonais n'ont pas eu de rivaux, c'est celui du monde animal et du monde végétal. Sur ce point tout le monde est d'accord. Amoureux fervent de la nature, ce peuple l'est tout entier, et l'a été de temps immémorial, si bien qu'une saison, et qu'un effet charmant de cette saison, comme la floraison des cerisiers au printemps, est une fête qui porte tout un peuple hors de ses maisons, avide d'admirer et de jouir d'un délicieux spectacle. Il n'est pas un des effets de la nature que les artistes n'aient longuement contemplé, il n'est pas un des êtres qui l'animent qu'ils n'aient attentivement observé, et chacun, là-bas, est apte dans la mesure de son intelligence et de son goût à en juger toute nouvelle interprétation. C'est ce qui explique cet extraordinaire et intarissable essor de leurs arts industriels, qui n'a d'analogue chez aucun autre peuple, et qui fait que le moindre objet, qu'il soit de grand luxe et s'adresse à une élite, ou qu'il soit fait pour l'homme du peuple, est toujours d'un art raffiné, fait d'une matière rare, décoré d'éléments tous pris à la nature et utilisés avec un goût qui n'a jamais été surpassé.



Paravent de Shunyéi
(Fin du XVIIIe siècle) — Legs de M. Jolly de Morcy.

On est souvent demeuré confondu de surprise devant certaines de leurs œuvres où se trouvent reproduits des animaux, tellement les allures, l'expression, la vie en avaient été surprises avec une vérité saisissante. Ils ont sur-

tout étonnamment rendu l'animal en mouvement, dans l'élément où il vit habituellement : l'oiseau dans les airs, le poisson dans l'eau. Et la mémoire des yeux est chez eux particulièrement surprenante, ainsi que leur aptitude à percevoir des *moments* d'un mouvement et à le reconstituer en synthèse, car jamais ces merveilles réalisées n'ont été faites devant la nature, mais toujours après la vision directe, et par un travail de mémoire et de récréation.

Plusieurs kakémonos exposés au Louvre le démontrent excellemment : tel ce corbeau, magistral lavis à l'encre de Chine, dont les noirs sont si puissants, et où le caractère de la bête, brigandage, voracité, est si fortement marqué ; telle cette oie sauvage, venant boire au marais, d'exécution si délicate et nuancée. Le premier porte le cachet de *Sesshiu*, le second celui de *Motonobou*. Tels encore, cette carpe remontant le courant, ou ces singes, peintures de l'atelier de Sosen, où ne se retrouve cependant pas la forte exécution du maître. M. Bing avait antérieurement offert une belle peinture d'un aigle immobile sur un rocher.

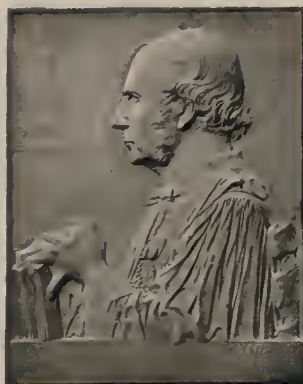
La collection du musée du Louvre ne saurait, à l'heure actuelle, prétendre à fournir un aperçu complet de l'histoire de la peinture japonaise. Les vides y sont encore bien larges. Mais à défaut de la peinture bouddhique et de l'école de Tosa, l'école vulgaire et surtout l'école de Kano y sont représentées par des œuvres suffisant à en donner une très haute idée, et à appeler l'attention sur le seul grand art qui nous reste à connaître.

GASTON MIGEON.

















Héliog. Fillon & Heuse. Imp. Massard

PLAQUETTE et MÉDAILLES de M. CHAPLAIN

BIBLIOGRAPHIE

Les Médailleurs français depuis 1789; notice historique suivie de documents sur la glyptique au XIXe siècle, par Roger Marx. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1897, in-8°.

Le livre de M. Roger Marx vient à son heure. C'est à la fois l'introduction et le résumé du livre complet qu'il nous donnera un jour — qu'il me permette d'y compter — sur l'histoire de la glyptique au XIXe siècle. Notre époque, et ce ne sera pas un de ses moindres titres de gloire, a vu une véritable renaissance de l'art du médailleur. Longue a été l'incubation, superbe a été le résultat, et l'arbre n'a pas encore porté tous ses fruits. Ceux qui ont amené cet art à sa perfection vivent et vivront encore de longues années, je l'espère, et leur exemple a suscité nombre d'artistes qui suivent leurs traces, non sans succès. Aussi peut-on présager une longue durée à cette floraison. Est-il bien utile d'y insister ici? Je ne le pense pas. La médaille et la plaquette sont aujourd'hui à la mode et ont pénétré partout. Mais encore n'était-il pas inutile de nous initier aux différentes phases de cette renaissance, de nous montrer par qui et comment elle s'est produite. C'est ce que fait excellemment M. Roger Marx, en quelques pages que je voudrais pouvoir citer en entier. Tout en rendant pleine justice à un Chaplain, à un Roty, c'est-à-dire aux maîtres dont les noms sont aujourd'hui dans toutes les bouches, il n'a garde d'oublier ceux qui, laborieusement, ont transformé la médaille, ceux qui continuent son évolution. Après avoir montré les pauvretés de l'art du médailleur sous le premier Empire, alors qu'il est « asservi à l'imitation gréco-romaine », son abaissement jusqu'aux dernières années de la Restauration, il nous fait assister à sa transformation sous les mains d'un David d'Angers, d'un Rude, d'un Chapu, sans oublier ceux qui en notre siècle ont doté



Nino Garnier (médaillon par Chapu).

notre pays de monnaies dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre. Il n'a garde, et c'est justice, d'omettre le rôle si important joué par Oudiné, dont Ponscarme, Chaplain, Tasset sont les élèves directs. Ce rôle, il le caractérise fort bien en montrant qu'Oudiné finit par accepter toutes les innovations que les élèves formés par sa rigoureuse discipline avaient inventées. C'est dire la largeur de vue et de conception de cet homme : « A la faveur de cette émancipation et de la rupture avec les formules routinières, l'école se transforme, s'éprend de sincérité, de poésie et de



Portrait de Mme Claude (médaille par Chaplain)

grâce; elle ressaisit, puis rouvre la veine française et demande à la spontanéité de l'inspiration, à la vision directe et vivante de la nature, le rajeunissement d'une radieuse renaissance. M. Chaplain[1] prend l'initiative du mouvement... il a en partage la vigueur, la précision, la clarté; ses compositions, naguère un peu diffuses, se simplifient, atteignent à l'ampleur par la fierté de la conception, par l'allure grave du dessin et la sympathie décidée pour les formes puissantes. » C'est bien, comme le dit M. Marx, l'étude directe de la nature, l'émotion en face d'un caractère ou d'une forme, que cherchent à traduire des artistes tels que Chaplain ou Roty; qu'ils préfèrent

[1] Nous lui consacrons la planche hors texte, empruntée au livre de M. Marx.

pour des raisons de technique la fonte à la frappe, parce que la première leur laisse plus de liberté, peu importe, ce n'est pas en cela que consiste leur originalité. Continuant des traditions très françaises, ils s'affranchissent des formules, de l'allégorie décevante et desséchante pour n'interroger que la nature, chercher à en saisir l'aspect pittoresque, à lui donner en quelque sorte sa couleur par un modelé tantôt imperceptible, tantôt plus brutal et plus franc, mais toujours harmonieux. Ces deux hommes ont à tel point renouvelé l'art jusque dans ses détails, qu'aujourd'hui il nous semble étrange qu'on l'ait pu concevoir autrement, si bien que sans considérer



Mes parents (plaquette par Patey).

leurs émules comme de simples imitateurs — il y en a parmi eux du plus grand talent — on peut dire que tous leur doivent, même les plus originaux, une grande part de leurs conceptions. A ces signes non équivoques on reconnaît qu'il y a une école de médailleurs français, et des plus florissantes. Sperandio ou Francia procèdent en une certaine mesure de Pisanello et de Matteo de'Pasti; mais qui songerait à les traiter d'imitateurs? La façon de comprendre la médaille reste la même chez les uns et les autres, la manière d'interpréter les sujets, le sens du pittoresque, l'expression de la forme sont différents; et la personnalité de chaque médailleur éclate dans des œuvres qui ne sont reliées que par un lien commun : l'abandon des anciennes formules et l'étude consciencieuse de la nature. Ces médailleurs qui aujourd'hui sont éclipsés par Chaplain ou Roty, qui demain seront au premier rang et n'oublieront jamais ce qu'ils doivent à ceux qui furent incontestablement leurs maîtres à tous, je

ne puis songer à les nommer tous ici et je ne voudrais pas non plus faire d'eux une énumération incomplète. On les trouvera caractérisés brièvement, chacun mis à son vrai plan, dans le charmant livre de M. Marx. On y trouvera aussi rappelée, en termes excellents, la très large place que l'art du médailleur tient, en dépit de ceux qui seraient tentés de n'apprécier une œuvre que d'après ses dimensions, dans l'histoire de la civilisation et de l'humanité. Le petit bronze constitue un document historique



La Musique, par Alphée Dubois.

et artistique de premier ordre; c'est ce qu'on commence à comprendre maintenant et qu'on ne saurait plus oublier. Les médailleurs ont définitivement reconquis le rang qu'ils avaient si glorieusement occupé; M. Roger Marx aura eu le mérite d'avoir présenté la synthèse de leurs efforts au moment où ils ont définitivement atteint le but désiré.

E. MOLINIER

Les Tiepolo, par le comte Henry de Chennevières, conservateur au Musée du Louvre. Paris, librairie de l'Art. — Collection des artistes célèbres.

Dans l'extraordinaire faveur qui depuis une dizaine d'années a consacré la renommée des maîtres du xve siècle, les artistes de la fin des écoles italiennes se sont trouvés nécessairement fort négligés. C'est, à n'en pas douter, pour réagir contre une pareille tendance qu'il juge regrettable, que M. de Chennevières consacre une longue étude, très enthousiaste et très documentée, au plus illustre représentant de la décadence vénitienne, Giambattista Tiepolo. Sans vouloir prendre parti dans un sens ou dans l'autre, il faut reconnaître que cet hommage n'est point déplacé à l'égard d'un peintre qui sut, comme Tiepolo, exprimer en tant d'œuvres si variées et de si riche coloris l'élégance déjà tant soit peu affadie de ce beau génie vénitien dont il représente bien le dernier effort. Un nombre considérable de gravures dans le texte commentent l'étude critique de M. de Chennevières et rappelleront un grand nombre d'œuvres de Tiepolo au souvenir de ceux qui eurent la bonne fortune de visiter son exposition au palais royal de Venise en 1896.

Ce volume est le dernier venu de l'intéressante collection des *artistes célèbres*, qui a rendu tant de services, et dont nous sommes heureux de constater que la publication n'est pas interrompue.

J. K.



PROPOS

DE

BIBLIOPHILE

L'ÈRE DES MENUS
L'ÉTAT VIGNETTISTE [1]



La mode de l'eau-forte, l'aqua-fortisme, à son apogée en 1875, fournissait déjà aux artistes un moyen aisé de produire la « petite estampe ».

Beaucoup plus simple encore que l'eau-forte et même que la lithographie, la reproduction directe du dessin par les *procédés* vint délivrer les peintres et illustrateurs de tout souci de gravure, de l'intervention du buriniste-héraldique professionnel, et leur donna toute liberté d'allure. Liberté accentuée par la liberté politique, la liberté quasi absolue du sujet.

Le moyen était trouvé. Mais

CHÉRET. Programme : Eldorado de Nice.

[1] Voir l'*Estampe dans la vie*, dans la *Revue* du 10 février, p. 173.

le moyen ne suffit pas, il faut l'occasion. La voici :

Les artistes sont à peu près tous affiliés à des sociétés ou à des cercles. Or, les sociétés donnent des dîners, et les cercles des soirées. C'est un curieux chapitre que celui où Léon Maillard a fait le dénombrement homérique, ou simplement rabelaisien, des divers dîners périodiques et de leurs adhérents : les Eclectiques, les Spartiates, le dîner Dentu, le dîner de Six Francs, les Cinquante, la Macédoine, la Poêle à frire, la Soupe aux choux, les Parisiens de Paris, le Bon Bock, la Vrille, les Têtes de bois, la Rive gauche, le Pot au feu, les Hydropathes, les Thélémistes, les Cent Sonnets, les Incohérents, les Gaudes, les Foréziens, les Bourguignons salés, le Canigou, le Poitou, le Roi René, les Rigobert, la Marmite, la Tintamarmite, les Vilains Bonshommes, l'Arche de Noé, le Bœuf nature, la Plume, les Protes, les Imprimeurs-lithographes, les Amis des Livres, les Bibliophiles contemporains, etc., etc. Et tous ces dîners demandent à leurs participants artistes des menus. Et les cercles leur demandent des programmes. Et par la même occasion, on demande la carte d'invitation au dîner ou à la soirée. Des sociétés et des cercles, le besoin du menu, du programme et de l'invitation illustrés gagne les banquets occasionnels, puis les restaurants, puis les dîners et réceptions du monde...



Billet de bal masqué, 1843.

Ainsi, le menu, le programme, l'invitation, voilà la forme d'art caractéristique de l'estampe dans la vie à la fin du XIXe siècle, en tant que petit format. Ce qui n'empêche pas d'autres variétés : l'ex-libris, l'adresse de l'artiste par lui-même, l'adresse de commerçant, le billet de naissance, etc.

Quant au grand format, c'est l'affiche, — l'affiche qualifiée en temps ordinaire de « la maladie de peau des villes mal tenues » — devenue « la triomphante affiche » ou « la fleur sur les murs ». Chéret, avec son œuvre de douze cents pièces, dont huit cents affiches, rayonne dans sa gloire ; il est « le roi de l'affiche ». Aimons-le bien ! Soyons-lui reconnaissant, à cet incomparable, d'avoir toujours conservé, dans un genre si périlleux (et à une époque où l'on a connu même le menu libre et le pro-

gramme « rosse »), l'élégance et la grâce françaises, et de n'avoir jamais été, par le dessin, un calomniateur de notre pays et de notre temps !

« Par son action continue et incessante, et son énorme diffusion, » a dit Louis Gonse, « l'affiche a contribué à l'émancipation de notre goût, débarbouillé notre œil, au point de devenir un actif ferment d'innovation, de recherche du modernisme ». L'affiche a répandu partout un besoin enragé d'illustration et de couleur. L'affiche; le kiosque, où, sans attendre que nous allions à eux, les journaux illustrés viennent nous provoquer; et les étalages de libraires avec leurs couvertures illustrées, ce n'est plus seulement l'estampe dans la vie, c'est l'estampe dans la rue.



LESACHÉ. Carte de restaurant.

Et les devantures de papetiers, avec la production commerciale des cartes et menus tout faits, des carnets de bal, du papier à lettre illustré. Il y a à glaner, là dedans. Voyez par exemple cette chromo, ce cadre pour envoi d'échantillons d'étoffes, où sont perchés les oiseaux de Giacomelli. Et les calendriers que nous offrent les grands magasins? C'est encore de la chromo, soit! Mais quelquefois jolie malgré son aspect sucré. Quand le collectionneur s'y mettra, il saura bien nous démêler cette matière. Voici un calendrier des magasins du Louvre : *Officiers et marins russes à Paris* ; c'est avec ces pièces-là, en partie, qu'on fait les collections Hennin.



DETAILLE.
Programme : soirée du cercle de *l'Union artistique.*

La petite estampe actuelle peut être collectionnée documentairement, en prenant tout et en noyant le bon dans le médiocre; ou artistement, en jetant les trois quarts des pièces par-dessus le bord : c'est le vrai système (le système des musées, qui fait d'ailleurs prendre aux esprits superficiels la quintessence d'un temps pour le niveau ordinaire de sa production). Choisissons, ne demandons à notre époque que mille à quinze cents pièces, trois ou quatre fois plus que ce qui nous émerveille pour le XVIIIe. On y discernera quatre écoles (si le mot n'est pas trop gros) :

Les aqua-fortistes (et *pointe-séchistes*) : Edmond Morin, Gaucherel, Rops, Comte

Lepic, Ribot, Roybet, Armand Dumaresq, Benner, Blanc, Boilvin, Henri Guérard, Boutet, Piguet, Adeline, Delâtre fils, Lepère, etc. Cette production à l'eau-forte, bien commencée, a mal fini, dans une bana-



DETAILLE
Programme : fanfare du 20e bataillon de chasseurs.

lité « à la Cadart », une stérile abondance de menus et programmes quelconques, sans vie, sans actualité, sans modernité;

Les peintres, usant du *procédé*, particulièrement du gillotage : Detaille, dont la contribution à l'estampe dans la vie est capitale ; Neuville, Duez, Louis et Maurice Leloir, Jean Béraud, Clairin, Bastien-Lepage, Madeleine Lemaire, Benjamin-Constant, L.-O. Merson, Paul Renouard, Carrier-Belleuse, Poisson, Prouvé, Rochegrosse, Worms, etc.;

L'école de l'affiche et de la couleur. Chéret (qui a touché avec quatre cents pièces à toutes les variétés de la « petite-estampe » et de l'estampe-réclame, jusqu'aux calendriers, aux cartes-chromos et aux couvertures de prospectus des magasins de nouveautés tirés à 500 000 !) Georges Meunier, Balluriau, Lefèvre, Péan, Mucha, etc. : les programmes des cirques, des cafés-concerts, de l'Olympia et de la Scala;

Enfin les illustrateurs, les collaborateurs habituels des journaux humoristiques : Willette, Forain, Steinlen, Gray, Cohl, Draner, Somm, Caran d'Ache, Robida, Pille, Louis Morin, Frédéric Régamey, Mars, Sahib, Albert Guillaume, Henry Gerbault, Vallet, Léandre, Jeanniot, Anquetin, Grün, Rœdel.

Ceux-ci, les affichistes et les illustrateurs, les plus vivants de tous, les plus imprégnés de modernité, de parisianisme, de féminisme : leur œuvre est d'une singulière saveur.

Au contraire absolu du XVIIIe siècle, notre temps ne veut plus d'ornements. D'abord, nous n'avons guère d'ornemanistes. Puis, la tablette à guirlande de roses nous semblerait fade. Nous faisons de la « petite



FORAIN. Programme de soirée.

estampe » de peintres : tous les sujets en sont pris dans la vie, qu'elle fait connaître « par le menu », c'est le cas de le dire.

C'est la gaité de ces petites pièces dans le présent; ce sera leur intérêt dans l'avenir. C'est ce qui restera de nous, ce microcosme!

Les collectionneurs du xxe siècle regarderont avec une curiosité élogieuse et attendrie, — ainsi qu'est la nôtre pour les pièces similaires des générations passées. — « les petites créatures de rêve semées dans l'imprécision d'un fond d'incendie, les farandoles de jeunes femmes en fête parmi des lueurs d'enfer, les fées vêtues de leur seule candeur qui nous offrent des coupes de cristal pleines de liqueurs toniques ou rafraîchissantes; les théories des Parisiennes souriantes, des clowns hilares qui témoignent de la joie que l'on trouve en certains music-halls; enfin le monde falot et fantastique des personnages de programme...! » Ainsi parle Pierre Veber, non sans mélancolie de constater combien, hélas! tout cela passe vite...

D'un art absolument nouveau, absolument « dix-neuvième », trouvé tout naturellement dans la vie contemporaine, où il n'y a qu'à regarder pour prendre, la production a été naturelle, venant pièce par pièce pour répondre à des demandes et à des occasions données. On a essayé de la forcer artificiellement par des concours. Or, aux concours, les gens de talent et les hommes faits ne viennent pas se risquer. Restent les jeunes élèves des écoles de dessin, adroits dessinateurs, d'ailleurs, envoyant, par centaines, des projets tous les mêmes et coulés dans le même moule *modern style* ou « art nouveau ». Ils ignorent — rien que cela! — la fleur et la femme. Pour des petits Français, c'est vif! Ils en usent, certes, mais sans souplesse, sans charme et sans esprit, et tout est là. Ils ont pris le genre de raidir la plante au point qu'on n'oserait y toucher, de peur de se transpercer. Enfin, ils ont imaginé de « styliser » la femme! La voilà ésotérique, avec les yeux fermés, et le corps en virgule...




GIACOMELLI. Carte d'échantillons.

Ce genre d'exercice ne prévaudra point. Ne nous inquiétons pas. Si les Français ont la faculté de s'engouer, ils ont aussi celle de se reprendre. Nous serons désanglaisés à temps. Voyez pour William Morris : celui de nous qui n'eût pas trouvé ses livres le dernier mot du neuf, eût été naguère conspué et traité d'horrible « pompier ». Aujourd'hui, c'est Uzanne, qu'on n'accusera pas d'être un traînard d'arrière-garde, qui nous dit : « William Morris, en livres, n'a rien fait que du très soigné recommencement de vieux, du faux incunable, du faux gothique, le gothique étant le bouillon de culture des Anglais (*sic*), et les Français, sur cet article livres, ont couramment œuvré mieux que lui. » Mais oui.

Triomphe de l'estampe dans la vie! Elle vient de ramener décidément à elle le

grand client, le client par excellence : l'État !

L'État, vignettiste ! Eh bien, en quoi





BOURGAIN. Programme de musique de bord.

est-ce plus étonnant que l'État maître de ballet, ou que l'État marchand d'estampes ?

Il est bien porté en France de parler de l'État d'un ton railleur, surtout de l'État directeur des Beaux-Arts. Mais ce n'est qu'un genre. Au fond, qu'est l'État ? Un milliardaire, qui fait construire les plus grosses bâtisses, décorer les plus grandes surfaces, exécuter la plus nombreuse sculpture ; et, de plus, un milliardaire qui tient les croix, qu'il déverse actuellement par pannerées sur la tête des exposants de tout genre. Aussi, veut-on bien lui faire un œil en foudre, mais pas deux; l'autre est en coulisse.

L'État, quand il s'y met, fait au moins aussi bien qu'un autre. Il se mêle d'être bibliophile ; aucun de nous ne peut lutter avec sa réserve de la Bibliothèque nationale et sa galerie Mazarine. Au XVI[e] siècle, il s'est mêlé de faire relier et il a eu les reliures des Valois !

L'État donc a été vignettiste. Laissons de côté les cas où il a eu l'obligation de l'être, pour le papier-monnaie, le papier timbré, les timbres-poste. Ne prenons que les cas où l'État — pouvoir souverain, ou branches diverses de l'administration — a fait de l'estampe dans la vie « pour le plaisir » et entraîné par le courant général. L'État, jadis, a eu, tout simplement les maîtresses pièces du genre : les billets de Cochin pour les bals parés à l'occasion des deux mariages du Dauphin (ces deux pièces exquises, l'État les vend encore, à la Chalcographie), et



JEAN BÉRAUD. Programme de soirée.

le billet des mariages célébrés à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, — le répertoire de la semaine, et

le très élégant billet de la Comédie-Française, par Le Mire — le billet pour une fête d'ambassadeur de France, par Moreau — et du même, les trois encadrements de programmes des spectacles de la Cour,



FR. RÉGAMEY. Invitation à un assaut d'armes.

et un autre de Saint-Aubin — la carte des officiers du régiment de Monsieur, par Choffard, et par le même la carte pour la loge des gentilshommes de la Chambre, — l'invitation pour le mariage de Louis XVI.

Et pendant la première République, qui a eu les cartes de sociétés politiques et de fonctionnaires, par Choffard et Saint-Aubin ; et jusqu'à la très belle étiquette de Choffard pour les bocaux de la pharmacie centrale des hôpitaux militaires ; et les incomparables têtes de lettres de Prudhon pour le Directoire, le ministère de la Guerre, le ministère de la Police, les préfectures de la Seine et de la Seine-Inférieure, les brevets d'invention ? et qui a communiqué l'habitude de l'en-tête de lettres aux chefs d'armées comme Augereau, et des cartes de visites illustrées aux fonctionnaires comme Lucien Bonaparte, ambassadeur ? L'État. Qui s'avisa — exemple à méditer, — de donner aux soldats congédiés, au lieu d'un vulgaire papier, de beaux brevets dessinés par Carle Vernet et gravés par Duplessis-Bertaux et François Godefroy? L'État. Au Salon de l'an VI, le graveur Godefroy croyait devoir « opposer, à ce sujet, l'esprit du gouvernement républicain à celui du gouvernement précédent en remarquant que ci-devant la parcimonie la plus rigoureuse présidait à tout ce qui concernait le soldat, tandis que dans les voyages de la Cour on gravait avec luxe les affiches de spectacle adressées au domicile des courtisans ». (Godefroy est bien dur pour les magnifiques *Répertoires des spectacles de la Cour*, ces chefs-d'œuvre, et il semble ignorer le brevet de récompense militaire illustré exécuté sous l'ancien régime pour le prince de Montbarey, ministre de la Guerre.)

Qui conserva le goût des têtes de lettres administratives (ministre de la Guerre, état-major de l'artillerie, conseil d'État, archives de l'Empire, en-tête des dépêches télégraphiques, etc.)? Qui fit mettre — timidement — des épées antiques et des couronnes sur les cartes



ROCHEGROSSE. Menu : fêtes franco-russes, 1893.

d'entrée au baptême du roi de Rome, et des colonnes à aigles sur l'invitation à la messe de Saint-Cloud ? Qui fit illus-

trer la carte de contentement délivrée par la directrice de la maison Napoléon ?

Pour qui, sous la Restauration, quelques têtes de lettres, et les répertoires des spectacles de la semaine au Théâtre-Français, gravés par Duplessis-Bertaux, et la carte d'invitation ornée, pour la loge de la duchesse de Berry aux Italiens?

Sous Louis-Philippe, qui fit illustrer un billet pour sa loge à l'Opéra? Le prince royal. Et qui eut une curieuse série de billets-vignettes pour bals masqués? l'Académie royale de Musique.

Napoléon III eut des menus illustrés, la princesse Mathilde également. On a le programme-vignette d'une fête au ministère des Travaux publics en 1852. On a le diplôme des récompenses de l'Exposition Universelle de 1855, par Ingres et Calamatta.

Surtout, à dater du second Empire, c'est l'armée qui devient vignettiste avec ses menus et ses programmes de musique, exécutés en général par des officiers. Il en est de très intéressants, par exemple le menu du 2e cuirassiers de la garde. Il en est de curieux ; ainsi le programme du 9e de ligne par Cham. Il en est d'émouvants : le programme d'un bal costumé au « théâtre de la Tchernaïa » Crimée, le 13 mars 1856, ceci est après l'armistice; mais voici des programmes de représentations données sous le feu, entre deux batailles, et jusque l'avant-veille de Malakoff, au « théâtre d'Inkermann » du 2e zouaves : on y jouait *le Bal du Sauvage*. Ils sont à ne pas oublier dans le nouveau musée de l'armée, ces programmes, glorieux comme les violons de Lérida.

Aujourd'hui, armée et marine ont redoublé : point de dîner de promotion, point de fête de régiment, point de carrousel ou de rallye-papier, point de musique sans programme illustré. Ainsi, la fanfare du 19e bataillon de chasseurs a un programme de Neuville, celle du 20e un de Detaille, etc. Il y a des dessinateurs officiers spécialistes : le colonel de Grandmaison, le capitaine de frégate de La Pinelais. On a une invitation de fête au ministère de la Marine, par Sahib.



VALLET
Programme du carrousel militaire, fêtes franco-russes, 1893.

Et maintenant, voici les programmes des séances d'escrime du palais de l'Elysée. Ce n'est pas la seule forme sous laquelle l'estampe soit rentrée dans la vie du chef de l'Etat. Nous avons désormais des menus du gouvernement. Depuis longtemps, dans ses voyages, le Président trouvait, à sa place de banquet, un menu illustré. Cédant à la mode, l'Etat, le Protocole lui-même, fut dès lors dans l'obligation de se remettre à la vignette et d'avoir, lui aussi, ses menus; et depuis les jours franco-russes le menu, demandé à Clairin et à Detaille, ne se contente plus de frôler l'histoire, il la fait!

C'est l'ère des menus.

Un menu de Bonnier marqua l'inauguration des travaux de l'Exposition de 1889; une vignette de Willette commémora l'inauguration de la statue du



GERBAULT. Carte de restaurant.

grand Carnot; les chemins de fer de l'État, forcés d'être « dans le train », durent inciter à la villégiature et aux bains de mer par des affiches, tout comme les compagnies ordinaires par les affiches d'Alési (le joli nom pour vous engager *à y aller!*). Et là, il n'y a pas à représenter la locomotive sous la figure de Vulcain, la baigneuse sous des apparences de sirène, et le casino sous une architecture de Parthénon ; il faut se lancer bon jeu bon argent et être franchement XIXe, et laisser l'allégorie à la vignette de passeport diplomatique, demandée à Boilvin, au titre de rente, et au billet de Banque qui se pique actuellement de devenir, par Baudry et Merson, une estampe d'art.

Le diplôme des récompenses de l'Exposition de 1889 (nous sommes aussi dans l'ère des diplômes, étant dans celle des Expositions) ne fut pas XIXe, ne fut pas caractéristique d'un lieu et d'une date ; il peut s'appliquer aux expositions de tous pays et de tout temps.

Que sera le diplôme de 1900? Nous souhaiterions que cette estampe de gouvernement, qui doit en fin de compte aller s'encadrer par tout l'univers, ne fût pas vaguement allégorique — avec cet éternel *Pax*, *Labor*, qui est une devise de victorieux, ou sinon, une platitude; — mais au contraire, une estampe inattendue, originale, précise, et portant, avec l'élégance française, la marque du Paris contemporain.

HENRI BERALDI.



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le quatrième trimestre de 1897.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der philol. histor. Klasse der kgl. Sæchs. Gesellsch. der Wissensch. (Saxe). N° 7 et suivants. — Th. SCHREIBER. Les peintures murales de Polygnote dans la salle des Cnidiens à Delphes (*suite et fin*).

Alte und neue Welt. Octobre. — J. GOTTWALD. Constantinople (monuments).

Novembre. — O. HIRT. La Scandinavie artistique et monumentale.

Anzeigen (Gœttingische gelehrte). N° 7. — H. v. WILIAMOWITZ-MOELLENDORFF. Le *Pulcinella* de Dietrich (fresques satiriques de Pompéi).

N° 9. — E. BETHE. Le théâtre grec de Dœrpfeld et Reisch.

N° 10. — R. PISCHEL. Les coutumes funèbres et les cimetières dans l'Inde antique (au point de vue archéologique).

Atelier (das). Décembre. — ALP. Le thème de l'art industriel. — Albert LAMM. L'exposition académique de Bœcklin. — Paul SCHUMANN. La vie artistique à Dresde. — Le Panorama de l'Engadine de Segantini pour l'exposition de 1890.

Beilage zur München. Allgemeine Zeitung. N° 204. — H. BULLE. La Vénus de Milo.

N° 226. — Fr. BRAUN. L'église de Notre-Dame à Memmingen.

N° 259. — Max BÜCHNER. L'histoire de l'art chinois.

N° 282. — Karl BOLL. Le *Christ dans l'Olympe*, de Max Klinger.

Berliner philologische Wochenschrift. N° 35. — B. NOGARA. Inscriptions étrusque et messapique.

N°s 36-37. — W. DORPFELD et E. REISCH. Le théâtre grec.

N° 40. — Ch.-W.-L. JOHNSON. La mesure des intervalles dans l'ancienne musique grecque.

N° 41. — E. GARDNER. Un manuel de la sculpture grecque.

N° 42. — C WEICHARDT. Pompeï avant la destruction.

N° 50. — Les fouilles exécutées en Etolie et à Thèbes. par la Société archéologique grecque. — J. LAURENT. Les antiquités chrétiennes du Péloponèse.

Blætter für das Gymnasial Schulwesen (Bavière). N°s 9 et 10. — K. WUNDERER. L'enseignement de l'archéologie à Dresde. — Les miroirs de verre à Rome.

N°s 11 et 12. — URLICHS. L'Histoire de la sculpture grecque de M. Collignon.

Centralblatt (Literarisches). N° 32. — Les médailles et monnaies de Wittelsbach.

N° 33. — Un manuel de l'art allemand.

N° 34. — RIANT. L'église de Bethléem. Les fresques pompéiennes, le *Pulcinella*, de Dietrich.

N° 35. — PHILIPPI. L'art de la Renaissance en Italie

N° 36. — Les monuments antiques et les travaux de l'Académie royale des Lincei.

N° 37. — BELTRAMI. L'art dans les monuments sacrés en Lombardie.

N° 39. — MARCHAND. La Faculté des Beaux-Arts de l'Université d'Avignon. — EISENLOHR. La carte mosaïque de Madaba.

N° 42. — HULTZSCH. Les inscriptions sud-indiennes.

N° 44. — L'Histoire de la sculpture grecque, de M. Collignon.

N° 49. — Les travaux de M. Pottier sur les vases antiques du Louvre.

Daheim. Octobre. — A. ROSENBERG. Hans Holbein à Bâle.

Décembre. — Dr Paul KAISER. La Scandinavie monumentale et artistique.

Deutsche Literaturzeitung. N° 39. — WINCKLER. Les tables de Tel-el-Amarna.

N° 45. — DIETRICH. Les fresques satiriques de Pompéi.

N° 49. — POTTIER. Les vases antiques du Louvre.

N° 52. — HENNICKE. Les anciennes fresques chrétiennes.

Deutsche Revue. Décembre. — Les lettres inédites de Paganini. — Louise v. KOBEL. La vie artistique à Munich.

Deutsche Rundschau. Décembre. — H. GRIMM. Le peintre Eugène Burnand et la *Mireille* de Mistral.

Gartenlaube. N° 11. — Isolde KURZ. Arnold Bœcklin.

Gesellschaft. Décembre. — Dr H. HANDWERK. Le nu dans l'art.

Historische politische Blætter. N° 6. — Les anciennes peintures murales de l'église de Notre-Dame à Memmingen. — KLEIN. Sandro Botticelli.

Indogermanische Forschungen. Août-décembre. — A. THUMO. L'inscription béotienne sur un vase grec.

Jahrbuch der kœnigl. preussischen Kunstsammlungen. N° 4. — WILHELM BODE. Une œuvre de Domenico Veneziano (le profil de jeune fille) au musée de Berlin. — Sidney COLVIN. Sur quelques dessins de Carpaccio en Angleterre. — Carl SCHUCHARDT. La *Lucrèce* de Sodoma au Kestner-Museum de Hanovre. — L. KAEMMERER. Un alphabet en figures gothiques du cabinet d'estampes de Berlin. — H.-A. SCHMID. Un portrait d'homme de Holbein le Jeune.

Jugend (Munich). 18 septembre. — A. RUMMEL (Munich). Le miroir magique. — Julius DIEZ (Munich). Les amours en nacelle. — L. RADERS (Munich). Chanson de printemps. — Franz v. LENBACH (Munich). La Duse et Marion Lenbach.

2 octobre. — Arnold BŒCKLIN. Printemps. — W. PUTTNER (Munich). Le plongeur de Schiller.

2 novembre. — L'œuvre humoristique de Max LIEBERMANN.

6 novembre. — Arnold BŒCKLIN. Jeunesse. — L. HOHLWEIN (Munich). Sérénade au clair de lune. — Max CERNUTH (Munich). Le pâtre.

20 novembre. — A. MÜNZER (Munich). Europa. — Fritz REHM (Munich). Le Val de la mort.

27 novembre. — ROBERT ENGELS. Le cortège. — Arnold BOECKLIN. *Flora*. — J. DIEZ. Le vivier aux truites.

18 décembre. — Fritz REHM (Munich). La plainte de la mort. — Konrad STARKE (Dresde). Femmes dilettantes.

25 décembre. — Max KLINGER. Étude d'une tête de Bacchus.

Kunstchronik. 11 novembre. — O. v. SCHLEINITZ. Sir John Gilbert et G.-B. Cavalcaselle. — H.-A. LIER. Les peintures murales de Hermann Prell (Salon du palais Cafarelli à Rome).

18 novembre. — Ernst STEINMANN. Le Salon de Venise. Les exposants italiens et allemands. — Paul SCHULZE-NAUMBURG. L'exposition des Beaux-Arts de Munich.

25 novembre. — E. STEINMANN. Le Salon de Venise (*suite et fin*).

2 décembre. — GRAUL. La vente Douglas (collection de peintures sur verre). — FRIEDLANDER. La vente Sedelmeyer à Berlin. — Adolf ROSENBERG. Le paysagiste Karl Œnicke.

16 décembre. — H.-A. LIER. L'art à Dresde.

23 décembre. — GRAUL. Le musée de l'empereur Guillaume à Crefeld. — Carl LYKA. L'exposition de lithographie à Dusseldorf.

30 décembre. — Ernst STEINMANN. Le musée Correr à Venise. — Fritz SYDOW. L'exposition des estampes japonaises au musée des arts industriels à Leipzig.

Kunsthalle (Deutsche). N° 23. — Fritz IMHOF. L'évolution de la peinture moderne. — Fr. HERMANN MEISSNER. La question des musées. — George FUCHS. L'exposition internationale de Munich (Section des arts in-

dustriels et décoratifs). — Fritz HANSEN. L'exposition internationale de Copenhague. — Fritz STAHL. La grande exposition des Beaux-Arts de Berlin. — Frantz WOLFF. Courrier artistique.

Nº 24. — RUCKLIN. La Botanique et l'art décoratif. — F. STAHL. Le *Christ dans l'Olympe* de Max Klinger.

Nº 25. — B. THOMAS. La nouvelle galerie Tate à Londres. — R. P. L'art à Dusseldorf. — Hélène ZIMMERN. Une femme sculpteur en Amérique. — F. HANSEN. L'exposition des œuvres anciennes d'art industriel et décoratif à Munich.

Nº 26. — R. P. L'art à Dusseldorf (*suite et fin*). — J. NORDEN. Victor Wassnezoff.

Nº 27. — F.-H. MEISSNER. L'exposition de Bœcklin à Berlin.

Nº 28. — (III, 7). Georges GALLAND. Comment les grands maîtres ont commencé. — L'exposition de lithographie de Dusseldorf.

Kunstwart. Nº 23. — L'œuvre de Herkomer.

Nº 24. — Paul SCHUMANN. L'exposition internationale de Berlin.

Nº 11. — L'exposition internationale de Munich.

Kunstgewerbe (Blætter für). Nº 8. — Les femmes artistes dans l'art industriel.

Nº 9. — Les écoles d'art industriel et leurs résultats.

Kunst (Decorative) I, 2. — A. PIT. Le sculpteur hollandais Zyl.

Mitteilungen der k. k. Œsterreich Museums für Kunst und Industrie. Octobre. — Fritz MINKUS. Un brocart d'argent de Philippe II d'Espagne. — Heinrich MODERN. Dessins et cartons des anciens maîtres. — HERDTLE. L'autel de Donatello à Padoue.

Novembre. — E. ZEISCHING. L'exposition de l'École des arts industriels. — H. MODERN. Dessins et cartons des anciens maîtres. Le char triomphal de l'empereur Maximilien, par Albert Durer.

Décembre. — Fritz MINKUS. Joseph Milder de Gutenbrunn. La technique de la dorure sur verre et son dernier représentant en Autriche. — Hans MACHT. Principes de la construction dans l'ornementation.

Mœbel und Decoration Schatz. — H. DUHRING. Le style italien dans l'ameublement.

Nachrichten v. d. kgl. Gesellsch. d. Wissensch. in Gœttingen. — H. DEGERING. L'architecture des temples étrusques.

Nation. Em. FELS. Holbein et Bœcklin. — NATHAN. Le monument de Bismarck à Berlin.

Nord und Sud. Décembre. — H. SCHMID-KUNZ. Richard Wagner et W. H. von Riehl.

Preussische Jahrbücher. Octobre. — E. GOTHEIN. Jacob Burckhardt.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Nº 5. — Heinrich WŒLFFLIN. Jacob Burckhardt. — G. GRONAU. Les sources de la biographie d'Antonello de Messine. — Max-J. FRIEDLÆNDER. Le peintre Hans (Hans der Maler) à Schwatz. — BERTHOLD-DAUN. Adam Krafft. — Robert DAVIDSON. La patrie de Giotto. — Hans MACKOSKY. L'exposition des portraits de femmes et d'enfants à Paris. L'exposition du Grassi-Museum à Leipzig. — Paul WEBER. Objets divers du moyen âge. — FRIEDLÆNDER. Tableaux. — C. V. F. Les statues décoratives de la façade de la Chartreuse de Pavie. Une nouvelle œuvre d'Agosti Busti.

Nº 6. — Émile JACOBSEN. Sur quelques tableaux italiens de l'ancienne pinacothèque de Munich. — Paul KALKOFF. Sur la vie d'Albert Dürer. — K. LOHMEYER. L'origine de l'épitaphe du duc Albert dans la cathédrale de Kœnigsberg (Prusse). — William SCHMIDT. Contribution à l'étude de Sébald Beham. — Alfred MEYER. Le monument de Borromée à Isola Bella.

Stimmen aus Maria Laach. Octobre. — M. MESCHIER. Les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse à Florence. — L. FONCK. La mosaïque de Madaba.

Novembre. — M. MESCHIER. Les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse à Florence (*suite et fin*). — J. BEISSEL. Les appartements du pape Alexandre VI au Vatican.

Sitzungsberichte der Kœnigliche Bayerischen Academie der Wissensch. zu München (Munich). Nº 3. — A. FURTWÆNGLER. Le relief de la *Cène des Morts*. La Vénus de Milo.

Ueber Land und Meer. Octobre. — H. SCHLÆTTER. La nouvelle cathédrale de Berlin. — J.-L. ALGERMISSEN. Les monuments de Coblence.

Novembre. — E. von JAGOW. Paris pittoresque.

Velhagen und Klasings Monatshefte. Octobre. — L. PIETSCH. Sofia pittoresque.

Décembre.— Les ornements orientaux dans la parure des femmes.

Vom Fels zum Meer. N° 3. — J. SHIBBEN. L'architecture des villes.

N° 7. — L'art antique.

N° 8. — Dr.-G. LEHNERT. L'art décoratif moderne dans les tissus.

Westdeutsche Zeitschrift. XV. 3, — MULLER. L'église du Saint-Sauveur à Utrecht.

Wochenschrift für klassische Philologie. N° 39. — L'atlas d'archéologie de l'art de Sittl.

N° 40. — H. MAGNUS. Les bustes antiques d'Homère.

N° 41. — H. BRUNN. Histoire de l'art grec.

N° 42. — La rythmique grecque : l'œuvre de Theophanes.

N° 48.— L'annuaire de l'école britannique d'Athènes. — F. HEYSSENHARDT. Les antiquités d'Aoste.

Zeitschrift für bildende Kunst. 5. — Alexandre SCHNUETGEN. Le livre d'or de la ville de Cologne.— Frantz RIEFFEL Les antiquités de Grünewald. — Stephan BEISSEL. Les mosaïques romaines du VIIe siècle au commencement du IXe.

N° 6. — W.-V. SEIDLITZ. Wilhelm Bode. — Fr. HAACK. Arnold Bœcklin. — H. MENDELSSOHN. L'art scandinave.

N° 8.— L. FIRMENICH-RICHARTZ. Les anciens peintres flamands. Hugo van der Goes. — SCHNUETGEN. Une croix gothique en cristal (église d'Aschaffenbourg).— Alb. WORMSTALL. Plateaux de bronze de Westphalie.

Zeitschrift für Buecherfreunde. Octobre. — O. DÖRING. Les miniatures de la bibliothèque Stolberg à Wernigerode.— H. BRENTICKE. Les caricatures de Jahn sur le Parlement de Francfort.— A. SCHMIDT. Les Ex-libris du XVIe siècle de la bibliothèque grand-ducale de Darmstadt. — W. L. SCHREIBER. Une famille d'imprimeurs : les Le Rouge.

Décembre. — O. HEUER. Le nouveau musée Gœthe avec sa bibliothèque, à Francfort. — J. LUTHER. Les idées volées dans la décoration du livre de l'époque de la Réforme. — A. SCHMIDT. L'Ex-libris de Melchior Schedel dans la bibliothèque grand-ducale de Darmstadt. — H. SCHLIEMANN. L'esthétique de la décoration du Livre. — F. von ZOBELTITZ. La nouvelle édition de « l'Amateur du Livre à la fin du XIXe siècle », par Otto Mulbrecht.

Zeitschrift für katholische Theologie. N° 4. — G. de SANCTIS. L'inscription d'Abercius.

Zukunft. — Alfred LICHTWERK. L'éducation artistique.

ANGLETERRE

Academy. N° 1319. — COURTHOPE. Une histoire de la poterie anglaise.

N° 1320. — BORLASE. Archéologie irlandaise.

N° 1324. — Sir John EVANS. Armes, ornements, instruments de pierre de la Grande-Bretagne. — SULMAN. Linton et Rossetti.

N° 1327. — NORMAN. Enseignes et inscriptions londoniennes.

N° 1332. — Aymer VALLANCE. William Morris, son œuvre, ses écrits et sa vie.

N° 1335. — BLOMFIELD. Une histoire de la renaissance de l'architecture en Angleterre, de 1500 à 1800.

Antiquary. Octobre. — Sophia BEALE. Quelques églises françaises. — A.-W. BUCKLAND. Bâtons de prières et leurs ornements.

Novembre. — Joseph-Louis POWEL. Les monuments historiques de l'Espagne. La mosquée et la synagogue de Tolède. — La législation sur la conservation des monuments historiques.

Janvier. — J.-L. POWEL. Les monuments historiques de l'Espagne : El Transito (*suite*).

Architectural Review. Octobre.— G.-Lh. MORRIS. Les travaux d'architecture de M. Philippe Webb à Londres. — Arthur-Edmond SHEET. Le réalisme et le conventionalisme dans la peinture : Raphaël et James Tissot. — D.-S. GRAEME Roslin et Hawthornden. — E. INGRES-BELL. Les ciels. — F. HAMILTON-JACKSON. L'œuvre décoratif de sir J. Poynter. L'architecture dans la fiction.— H.-D. LOWRY. Le cuivre repoussé de Newlyn. — Esther WOOD. L'école des arts et métiers.

Décembre. — E.-R. PENNELL et Lewis DAY. Le Puy-en-Velay (France), le site le plus pittoresque du monde. — Emile HOVELACQUE. La

vie et l'œuvre de Jean Carriès, sculpteur français, potier et dessinateur. — T.-M. ROOKE. Les porches de la cathédrale de Chartres. — J.-P. COOPER et H. WILSON. L'œuvre de John Sedding, architecte. — HALSEY-RICARDO. L'architecture civile. — H. WILSON. L'architecture religieuse au XIXe siècle.

Architecture. Octobre. — La cathédrale de Glowcester. — Arthur-Vye PARMINTER et Charles SAUNIER. Le style architectural en France depuis la Renaissance (*suite*). — Les monuments de la ville de Worcester.

Novembre-décembre. — A.-Vye PARMINTER et Charles SAUNIER. Le style architectural en France depuis la Renaissance (*suite*). — Arthur STRATTON ARIBA. Sir Christophe Wren et les églises de Londres. — W. GAVAZZI-KING. L'histoire de la grande maison de Wedgwood. — Trois siècles de renaissance artistique en Angleterre.

Artist. Novembre. — Richard MACHELL. Le mysticisme dans l'art de la peinture. — Rémy SALVATOR. Valère Bernard et la renaissance de l'estampe. — L'art de la tapisserie appliqué à l'industrie dans les villages du Surrey.

Décembre. — E.-J. WINTER JOHNSON. Harry Bates. — K.-L. MONTGOMMERY. Sites connus et inconnus des peintres : Tolède. — L'art à Paris : le musée Galliera. — Le monument de Maupassant. — Le prochain Salon du Champ-de-Mars. — L'art à Dresde : les peintres de paysage : Franz Hochmann. — G.-C. WILLIAMSON. Un atelier parisien à Londres. — Fred. RHEAD. La décoration de la poterie. — Aymer VALLANCE. La mosaïque et la verrerie vénitiennes. — Les salons de Londres.

Janvier. — Ford.-Madox HUEFFER. Un illustrateur de Londres : William Hyde. — L'art à Paris. Fantin-Latour. La Galerie Petit. — Georges-C. WILLIAMSON. Les illustrations décoratives de Patten Wilson. — H.-A. KENNEDY. Le mouvement pré-raphaéliste. — Ford.-Madox BROWN. Sir J.-E. Millais. Arthur Hugues. D.-G. Rossetti. — WHISTLER et EDEN. Deux pastels vénitiens. — Les salons de l'automne. — Sir E.-J. POYNTER. Discours d'ouverture de l'Académie royale des beaux-arts de Londres. — JOSEPH ISRAELS et ROZA WALLIS. L'œuvre de William Estall.

Février. — Wm.-H. WARD. Arthur Hacker. — L'art à Paris. Baud Bovy et les paysages suisses. — Albert Dammouse. Le céramiste. — Un carton de Valère Bernard. — Edmond ROCHE. L'art anglais jugé par la critique française : Herkomer. — Sunny FRYKHOLM. L'art du Nord : l'exposition de Stockholm. — Les paysagistes anglais : A. Wallace Remington. — MABEL COX. L'illustration du livre : Laurence Housman. — Les arts décoratifs : Anciens meubles anglais : métal et porcelaine ; la période de Chippendale. — Le musée Albertina. — L'œuvre de R.-A. Student.

Art Journal. Novembre. — *La Fille du Meunier*, gravure de R.-W. Macbeth. — Franz MILLER. George Frampton. — A.-L. BALDRY. La collection de M. George Mc Culloch. — Barbara RUSSELL. L'art industriel à Langdale. — Claude PHILLIPS. Les tableaux allemands du XVIIe siècle à Langford-Castle. — C.-W. CAREY. La collection du Collège royal de Holloway. — Bose. G. KINGSLEY. La poterie de Rokwood.

Décembre-janvier. — *Les régates romaines*, gravure d'après sir J.-E. Poynter. — *Octobre*, d'après sir J.-E. Millais. — R.-A.-M. STEVENSON. Sir John Millais. — Delia A. HART. Boria Aval et Pena de Azotes. — F. MILLER. La sculpture sur bois. — A.-N. MILLAR. La collection de M. Julius Weinberg à Dundee. — A.-D. BALDRY. La décoration de l'Athenæum-Club.

Art Journal Annual. — James STANLEY-LITTLE. La vie et l'œuvre de William-Q. Orchardson.

Athenæum. N° 3643. — E.-J. CARTWRIGHT. Millet. — L'association archéologique cambrienne de Haverfordwest.

N° 3644. — L'Association archéologique britannique.

N° 3645. — Sir John EVANS. Les ornements, armes, instruments de pierre dans la Grande-Bretagne. — DORPFELD et REISCH. Le théâtre grec.

N° 3646. — E. MOLINIER. Les ivoires. — Les portraits de lord Stafford. — CLERMONT-GANNEAU. Le tombeau de David.

N° 3647. — Eug MUNTZ. Florence et la Toscane, paysages et monuments ; mœurs et souvenirs historiques.

N° 3655. — HOLIDAY. Le verre de couleur dans l'art.

N° 3658. — Le Congrès des sociétés d'archéologie. — L'histoire de la renaissance de l'architecture en Angleterre, de Blomfield.

N° 3660. — FORTUNY. Les Della Robbia.

N° 3661. — BORLASE. Les dolmens d'Irlande.

— Eug. Muntz. Notes de Paris. — Lambros. Notes d'Athènes.

N° 3662. — Eug. Muntz. Notes de Paris (II).

N° 3664. — Gréard. Meissonier.

Belgravia. Janvier. — Helena-Methuen. Les antiquités de l'Irlande.

Cabinet Maker. Novembre. — R.D. Bems. Les maisons américaines.

Cassell's Familly Magazine. Octobre. — Mary-E. Garton. Les femmes artistes : Animaliers et natures mortes.

Century Magazine. Novembre. — Edward Grieg. Mozart.

Janvier. — William.-A. Coffin. Jean-Charles Cazin.

Chautauquan. Novembre. — Owen Brainard. La grande construction moderne.

Décembre. — Charles-M. Fairbankss. Le Christ dans l'art.

Classical Review. Décembre. — A.-H.-G. Greenidge. Les monnaies Porcia.

Cosmopolis. Décembre. — Benjamin Swift. La fonction de l'art.

Dome. N° 3. — O.-J. Destrée. La renaissance de la sculpture chryséléphantine en Belgique. — V. Blackburn. Mozart à Munich.

Engineering Magazine. Octobre. — H. Heatchkothe-Statham. L'esthétique du génie civil.

Décembre. — A.-D.-F. Hamlin. La grande construction envisagée au point de vue américain.

Englishwoman's Review (trimestriel). Octobre. — Les Femmes artistes en Angleterre sous le règne de Victoria.

Expository Times. Novembre. — Prof. A.-H. Sayce. L'archéologie orientale au Congrès des Orientalistes.

Girl's Own Paper. Novembre. — Les clochers typiques du Middlesex.

Good Words. Novembre. — Chan. Church. La cathédrale de Wells.

Great Thoughts. Janvier. — Fréd. Dolman. James Sant, le peintre du *Réveil de l'Ame*.

Harper's Magazine. Janvier. — W.-D. Mac Crackan. Les fresques de Runkelstein. — Elisa-J. Allen. Les monuments de Stuttgart.

House. Novembre. — Les arts appliqués, à South Kensington. Le métal. Les reliures artistiques. — L'exposition de Bruxelles.

Janvier. — Georges-C. Haïté, son œuvre et son atelier. — Le trésor d'orfèvrerie du XVI[e] siècle de sir Samuel Montaigu.

Idler. Octobre. — Un siècle de peinture.

Indian Magazine. Novembre. — J.-A. Baines. L'éducation professionnelle et artistique dans l'Inde anglaise.

Irish Ecclesiastical Record. Décembre. — L'enseignement de la musique dans les écoles irlandaises.

Knowledge. Août. — H. Snowden-Ward. La photographie en couleurs naturelles.

Leisure Hour. Janvier. — Sir Edward Burne-Jones.

Ludgate. Janvier. — Ed.-F. Strange. Les cartes japonaises du jour de l'an.

Magazine of Art. Novembre. — F. Andreotti. *Une tasse de thé*. — Sir Edw.-J. Poynter. *L'Offrande* (aquarelle). — Lord Leighton. Comment on fait un tableau. — E. Rimbault-Dibdin. Robert Fowler, artiste. — Alfred-Lys Baldry. La nouvelle décoration de la cathédrale de Saint-Paul par sir W.-B. Richmond. — H. Spielmann. Les écoles métropolitaines des beaux-arts : l'école de Harrow. — Frederick-J. Robinson. Les trésors d'art de la reine. L'art décoratif au château de Windsor : les meubles de Boulle. — Alfred Higgins. Esquisses de paysage grec et d'ancienne architecture grecque. — Gleeson-White. Le mouvement artistique en Allemagne : la revue illustrée *Jugend*. — Aymer Vallance. La décoration au patron. — M. H. Spielmann. Sir John Gilbert : l'artiste et son œuvre.

Décembre. — *Contemplations*, par sir Joshua Reynolds. — Arthur Garrait. J. Solomon exécutant son tableau de *Charles I[er]* pour la Bourse de Londres (Royal Exchange). — H. Spielmann. Un maître moderne néerlandais : H.-W. Mesdag, le peintre de la mer. — W. Collingwood. Réminiscences de J.-D. Harding. — R. Phéné Spiers. Développement de l'architecture moderne en Angleterre. — Fred-S. Robinson. Les tré-

sors d'art de la reine; l'art décoratif au château de Windsor; les tapisseries : *Mardochée refusant de plier le genou devant Aman*, par Jean-François de Troy; la *Prière d'Esther*, par J.-F. de Troy; *Jason et les monstres issus des dents du dragon*, par J.-F. de Troy; la *Robe de Nessus*, par J.-F. de Troy; les Saisons : l'*Été* et l'*Automne*, par C. Audran; la *Tapisserie de Beauvais*, par J.-B. Oudry. — Lewis-F. Day. La sculpture sur bois en France. — L'art religieux à Nottingham. — Décoration du théâtre de « Her Majesty's » à Londres.

Janvier. — Sir Henry Raeburn. Lady Scott Moncrieff. — H. Spielmann. René Billotte, le peintre des banlieues parisiennes (avec portrait de René Billotte, par Carolus Duran). — Alex. Fisher. Émaux. — Joseph Grego. La collection d'art de « Bell Moor », résidence de M. Thomas-J. Barratt. — W. Roberts. Les ventes d'art de 1897. — Walter Crane. Les travaux à l'aiguille, mode d'exposition artistique. — Fréd.-J. Robinson. Les trésors d'art de la reine; l'art décoratif au château de Windsor : les meubles, nielles et mosaïques. — Phil. May. Les alphabets artistiques. — Robert de la Sizeranne. Le château de Chantilly et le musée Condé. — Annie B. Maguire. Les récentes expositions de broderies et dentelles irlandaises. — La broderie ecclésiastique. — Sir Wyke Bayliss. La *Face du Christ*, étude sur la ressemblance de la « Sainte Face », depuis le temps des apôtres jusqu'à nos jours.

Monthly musical Record. Janvier. — La musique en 1897.

Décembre. — L'importance de Bach et de Hændel en musique. — E. Swayne. Beethoven.

Musical Herald. Novembre. — Mendelssohn.

Musical Opinion. Janvier. — J.-F. Rowbotham. La musique hongroise.

Musical Times. Novembre. — Mendelssohn. — Le centenaire de Donizetti.

Palestine Exploration Fund (trimestriel). Octobre. — F.-J. Bliss. Les fouilles de Jérusalem (14e rapport). — Archibald-Campbell Dickie. La grande mosquée des Omeyyades. — R. Phené Spiers. La grande mosquée de Damas.

Pall Mall Magazine. Janvier. — H.-W. Brewer. Le vieux Saint Paul, la plus grande église d'autrefois.

Pearson's Magazine. Janvier. — Les artistes et leurs œuvres. — Geo. Day. Les cartes postales artistiques.

Quarto. N° 3. — Dante Rossetti. La *Salutation de Béatrice*. — Sir E.-J. Poynter. La *Prière de Daniel*. — R. Spence. La légende de Fra Angelico et des anges. — F.-Vango Burridge. Nos « Digs ». — Miss Watt. Childe Roland et sa vieille tour. — W.-H. Young. L'art et les critiques anglais.

Quiver. — Lord Herschell. La peinture pour le peuple.

Reliquary and illustrated Archaelogist (trimestriel). N. Hendage-Legge. Les cloches au XVIIe siècle. — Rd. Quick. La sculpture sur bois en Norvège : vases à boire avec couvercle et calandres pour repasser le linge. — Les fouilles du Yorkshire : tombes de Danois des premiers temps de l'âge du fer.

Review of Reviews (Londres). Septembre. — Impressions du théâtre de Bayreuth.

Octobre. — La « Vie de Jésus-Christ », de James Tissot. — L'art dans les journaux quotidiens.

Novembre. — Quelques artistes et leurs œuvres : feu sir John Gilbert; William Quiller Orchardson.

Janvier. — John Ruskin, poète, peintre et prophète. — La photographie rentre-t-elle dans les beaux-arts?

School music Review. Novembre. — Cte F. Verney. L'éducation musicale en Angleterre et en France.

Scottish Review (trimestriel). Octobre. — Lt-Cl C.-R. Conder. L'art grec en Asie.

Scribner's Magazine. Novembre. — Gilbert-T. Woglon. La photographie aérienne.

Janvier. — B. Carrington. La photographie nocturne.

Strand musical Magazine. Octobre. — Cécile Hatzfeld. Hændel.

Décembre. — E. Van Noorden. Quelques jeunes musiciens du passé et du présent.

Studio. Octobre. — Frank Brangwyn. L'autolithographie. — James Stanley Little. Frank Brangwyn et son art. — Mortimer

Menpes. L'art au Japon. — La Confrérie des Arts et Métiers à Essex-House. — Comte Birger Morner. L'art suédois à l'exposition de Stockholm. — George Frampton. L'art de la sculpture sur bois. — Gleeson White. Quelques dessinateurs de Glasgow et leurs œuvres.

Novembre. — R. Jope Slade. Un homme de Liverpool (Robert Fowler) et son art. — Mary Logan. Les broderies décoratives de Hermann Obrist. — Études de lord Leighton. L'exposition des arts et métiers (2e article).

Décembre. — Gabriel Mourey. Auguste Lepère et la gravure sur bois en France. — G. Frampton. L'art du sculpteur sur bois. — Tor Hedberg. Le prince Eugène : un paysagiste suédois contemporain. — Pages du Sketch Book de Byam Shaw. — W. Gleeson White. Les impressions en couleur de W. S. Nicholson. — Christophe Dean, dessinateur et illustrateur.

Sunday at Home. Novembre. — Henry Walker. Les tombeaux des rois d'Angleterre.

Décembre et janvier. — H. Walker. Les tombeaux des rois d'Angleterre (*suite*).

Sunday Magazine. Novembre. — Chan. Edmonds. La cathédrale d'Exeter.

Janvier. — Chan. W.-C.-S. Newbolt. La décoration de Saint-Paul.

Temple Magazine. Janvier. — A.-H. Laurence. — Mrs. H.-M. Stanley et son œuvre artistique : *les Errants de rue*.

Travel. Novembre. — John Forster Fraser. L'art à Tunis. — Dora M. Jones. Les monuments de Constantinople.

Janvier. — Dora M. Jones. Jérusalem au point de vue artistique.

Décembre. — Th. Morrow. Frédéric Nietzsche : les principes d'esthétique.

Wesleyan methodist Magazine. Octobre. — Hildéric Friend. Antiquités religieuses.

Windsor Magazine. Novembre. — Mme Garet Charles : une artiste photographe. — L'art et la photographie

Janvier. — Archibald Cromwell. Un magnifique album portfolio du Parlement anglais.

ESPAGNE

Ciudad de Dios. Décembre. — J. Lazcano. Les manuscrits arabes de l'Escurial : le Pentateuque.

ÉTATS-UNIS ET AMÉRIQUE DU NORD

Appleton's Popular Science Monthly (New-York). Octobre. — H.-G. Fitz. L'enseignement du dessin dans l'éducation populaire.

Bookman (New-York). — Norman Hapgood. La critique d'art en Amérique.

Canadian Magazine. Août. — Emma Endres. Arles pittoresque.

Frank Leslie's Popular Monthly. Novembre. — E.-C. Vansittart. Les peintres de l'Ombrie.

International Studio (New-York). Octobre — Frank Keyzer. Marc Antokolsky. — Thomas Schaefer. Le coloris des Vénitiens. — Gleeson White. Les maîtres dessinateurs de Glasgow. — L'algraphie substitué à la lithographie.

International (Chicago). Août. — Victor Rydberg. Léonard de Vinci.

Lippincott's Magazine (Philadelphie). Septembre. — Arthur M. Noll. L'art musical au Mexique.

Midland Monthly (Des Moines Iowa). Septembre. — Harris C. Towne. L'art dans ses rapports avec la vie.

New England Magazine (Boston). Novembre. — Charles E. Hurd. Un peintre de Monadnock.

Photo-Beacon (Chicago). — H.-T. Wood. La photographie en couleurs.

Review of Reviews (New-York). Octobre. — Mrs Emily Crawford. Sir Isaac Holden.

Décembre. — Ern. Knaufft. Sir John Gilbert, un maître de l'époque victorienne.

Photographic Times (New-York). Août. — Mario del Fiori. L'art et la science. — Thomas Bolan. La photographie en couleurs.

ITALIE

Archivio Storico Italiano. N° 4. — Francisco Malaguzzi Valeri. La miniature à Bologne du XIII[e] au XVIII[e] siècle.

Bessarione. N[os] 15 à 18. — L'inscription d'Abercius.

Emporium. Janvier 1898. — Hélène Zimmern. Hans Thoma et son œuvre. — D[r] R.-W. La photographie artistique. — Wittorio Pica. A travers les albums pour enfants ; Caldecott, Walter Crane et R. Greenaway.

Illustrazione italiana. Décembre. — J.-B. Le peintre de Albertis. — Auguste Selli. La découverte d'une statue grecque.

Janvier. — Le monument élevé à Francesco Errante à Palerme. — Le monument de la Révolution.

Napoli nobilissima. Octobre. — Fabio Colonna di Stigliano. La Chiaja de Naples (des origines à 1782). (Premier article.) — N. del Pezzo. Sites royaux ; les Astrons; les bains; la grande chasse d'Alphonse I[er]. — F. Bacile. Les châteaux de la terre d'Otrante; le château de Corigliano. — L. Cosentini. La villa del Balzo a Capodimonte.

Novembre. — A. Miola. San Gennaro. — La rue de Tolède, il y a soixante ans. — N. del Pezzo. Les Astroni (suite).

Décembre. — A. Filangiero di Candida. Ferdinand de Bourbon, statue de Canova au musée national de Naples. — A. Nicola. San Gennaro (suite et fin). — Fabio Colonna di Stigliano. La Chiaja (suite et fin).

Natura ed arte. Février 1898. C. Buffoni Zappa. — La villa Adriana. — S. di Giacomo. La trente-deuxième exposition de Naples. Les artistes italiens : Camillo Miola; Alceste Campriani; Rossano, Farnetti, Biondi, Caprile, Filosa, L. de Luca, O. Garginolo, Ed. Rossi, Romagnoli.

Nuova Antologia. Octobre. — Prof. Suppé. Le congrès des orientalistes à Paris. Janvier 1898. — Filippo Mariotti. Les portraits de Giacomo Leopardi. — L'Italico. La Duse et la tragédie grecque.

Revista politica e letteraria. Janvier 1898. — Corrado Ricci. Problèmes d'art.

Vita italiana. Novembre. — M. Baratta. Léonard de Vinci.

PAYS SCANDINAVES

Eranos (Stockholm). — O.-A. Danielsson. Les inscriptions grecques.

Kringsjaa Octobre. — H. Tambs Lyche. L'art décoratif dans la construction en Amérique. — Nils Kjaer. Florence et la Renaissance.

Décembre. — L'architecture rurale.

Nordisk Tidskrift. N° 5. — H. Hildebrandson. La peinture de paysage au point de vue scientifique.

N° 7. — Johan Krouthen. L'art et les sciences naturelles. Décembre — Karl Madsen. Constantin Hansen.

Ord och Bild. N° 5. — K. Tallqvist. Le temple de Jérusalem.

Tilskueren. Octobre. — William Behrend. Franz Schubert.

PAYS-BAS

Elsevier's Geillustreerd Maandschrift. Octobre. — J.-C. Overvoorde. L'exposition de Dordrecht : l'art et les industries anciennes.

Décembre. — P.-O. Haaxman. Jun. Marius van der Maarle.

Hollandsche Revue. Octobre. — Harlem pittoresque.

SUD-AMÉRIQUE

Revista Brazileira. G° 70. — E. Doria. Les artistes d'autrefois.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

LES PETITS SALONS. — Les salonnets, avant la pièce de résistance, ont commencé leur jeu annuel ; ils amusent comme un retour de printemps, et leurs prétentions étant modestes, ils font du bien. Ils deviennent maintenant dans la vie de Paris le hors-d'œuvre indispensable ; et puis ils ont cette utilité de nous renseigner avant la lettre sur mille choses, ils classent des œuvres qu'on doit retrouver plus tard et qu'on jugera d'autant mieux. Cette année est toutefois d'un rendement exceptionnel : le cercle Volney, l'Union artistique, les Miniaturistes français chez Georges Petit et les Orientalistes chez Durand-Ruel; quatre pour commencer, en attendant les autres, c'est l'abondance. D'ici et de là cependant un certain nombre d'œuvres rares, étudiées, quelques-unes même tout à fait supérieures, — c'est le plaisir.

Aux **Miniaturistes** on constatait l'énorme effort de résurrection imprimé à cet art si français et si digne de sympathie par la nouvelle société. Au nombre des traditionnels, plusieurs noms sont cités qui valent mieux que la vulgaire et naïve mention du compte rendu. Il semblerait que les extravagances eussent dans le genre à peu près cessé, et que très simplement les bons esprits revinssent aux choses posées et graves, non dépourvues d'esprit pourtant ni de charme. On voit se former lentement, non pas une école de miniaturistes, — à Dieu ne plaise ! — mais un groupement de forces personnelles, assez indépendantes, concourant à un but, poursuivant un idéal, et peu à peu se débarrassant de pratiques oiseuses et discordantes. On s'accorde à reconnaître aux œuvres de Mme Poncey-Ballut la note spirituelle et sincère des artistes de race, à Mme Debillemont du charme et de la grâce, à Mlle Puysoie une note un peu virile que le public n'a peut-être point comprise encore. Il manque à la Société quelques noms connus cependant, et dont l'autorité se soit imposée ; on constate en revanche plusieurs « espérances » trop lointaines pour donner beaucoup de lustre à la réunion. Ce sont les mécomptes prévus, ceux qu'on ne peut éviter à l'origine des sociétés; lorsque le tassement se sera produit, l'exposition des miniaturistes sera certainement une des plus intéressantes de la saison.

Au cercle de l'**Union artistique**, celui-là classé, reconnu, recherché comme un déjeuner fin avant les ripailles un peu indigestes des grands salons, beaucoup de nouveautés retiennent et enchantent. J'ai dit un mot du portrait de M. Hanotaux par M. Benjamin Constant ; l'opinion sur ce point est unanime. L'écrivain qui lisait, l'autre semaine, à ses confrères de l'Institut une description si personnelle de la galerie de Chantilly, a donné là toute cette pointe de finesse littéraire dont il est maître, qu'il manie la plume ou le pinceau. L'absence de recherche a même contribué à rendre plus forte cette physionomie étrange, un peu inhabituelle, que la moindre « écriture » eût déformée. On remarque plus loin le portrait de Mme Rose Caron, par M. Bonnat, le *Voile*, une exquise figure de M. Bouguereau, les délicieux enfants du prince Murat, par M. Carolus Duran, une puissante étude de M. Agache, une délicieuse marchande de poissons, de M. Dagnan-Bouveret, le cardinal Langénieux, de M. Cormon, l'extraordinaire et capiteux M. de Dramard, de M. Roybet. Il serait, d'ailleurs, impossible de citer tous les noms aimés du public : M. Gérôme, M. Flameng, M. Morot, M. Vollon, M. Weerts, M. Paul Baignères, M. Courtois, M. Blanchet, M. Chartran, M. Baschet, M. Edouard Sain, tous, en des notes diverses exposant leurs contemporains, montrent ce qu'entre tant de visages pareils au premier abord, il y a pour l'artiste sincère de diversités amusantes et de caractères à démêler, de finesses à décrire. Dans le genre, M. Edouard Detaille et M. Guignard en restent aux soldats de la première République ; M. Clairin, aux ruines de Thèbes ; M. Cain, au vieux Paris du Directoire

M. Hermann-Léon, aux chasses; M. Montenard, à ses ciels bleus. Il s'en faut tenir à ces impressions d'ensemble, à ces mots jetés en courant, sans lien entre eux, tout en constatant la valeur générale de l'ensemble, l'allure de certains, les jolies trouvailles comme cette jeune fille de tulle et de gaze, une des œuvres les plus séduisantes de l'exposition entière, qui, opposée au portrait de M. Dehaynin, note l'extrême souplesse et la maîtrise toute volontaire du maître peintre qu'est M. Aimé Morot.

Qu'on ajoute à ces noms ceux de MM. Fournier-Sarlovèze, Schommer, Wincker, et dans la sculpture, qu'on mentionne le curieux moine de M. d'Astanières, besogne fruste, brutale, un peu inattendue, forte cependant, le gracieux buste de femme de M. de Gontaut-Biron, l'étonnant Frédéric II à cheval, de M. Gérôme, dont la *Revue* publiera prochainement la reproduction, le duc d'Aumale de M. d'Epinay; la Rosita Mauri de M. Puech, le Got de M. Crauk, on aura dit l'essentiel, ce qui, entre les 137 œuvres exposées, attirera tout d'abord, et qu'on retrouvera avec plaisir dans quelques semaines au Champ-de-Mars.

Au cercle Volney, l'exposition a plus d'intimité et de simplicité. Une salle longue, étroite, un peu étranglée, a été ajoutée à la salle de spectacle; il faut que tout le monde paraisse. Mais bien que double en nombre du Salon des Mirlitons, on sent trop dans celui-ci la camaraderie souveraine et l'envie de ne faire de peine à personne. Peu de toiles impressionnantes au premier abord, ni rien de très capital. Une bonne moyenne d'œuvres claires, simples, très calmes. D'abord, en haut de l'escalier, à une place réservée, L.-O. Merson, avec ses fines esquisses, destinées à la décoration de l'escalier de l'Hôtel de Ville, qui paraîtront à beaucoup de visiteurs le morceau capital de l'exposition. A l'intérieur des salles, quelques noms connus ou illustres, M. Henner, avec une Alsacienne; MM. Bouguereau, Courtois, Tony Faivre, L.-E. Fournier, A.-Giraldon, qui, après avoir décoré les dessins d'O. Merson, s'est donné au paysage du Midi; Guignard, revenu à ses moutons délaissés aux Mirlitons pour des soldats; Maignan, avec une très belle esquisse pour la Chambre de commerce de Saint-Étienne; Monginot, Lobrichon, Edouard Sain, Toudouze, Weber, Weerts, Tattegrain, J. Benner, Bergeret, R. Collin. C'est de la part des maîtres comme une touchante sollicitude de ne pas écraser l'amateur voisin, ami de cercle, bon compagnon; car de tous ceux qu'on vient de dire, pas un n'exprime sa note vraie. Ceci est une preuve du tact que l'on se doit dans les relations de société, mais il serait imprudent de juger les artistes sur ces envois. Tout le monde est aimable là dedans, et doit l'être.

A regarder la vitrine d'objets d'art de M. Chalon et la *Sirène* de M. Denys Puech, à la sculpture.

F. R.

Les Orientalistes français. — La cinquième exposition des orientalistes français n'a pas été moins brillante que ses aînées. Comme les précédentes, elle comprend une partie rétrospective et une autre d'actualité. Le peintre Léon Belly représente l'élément rétrospectif. Parmi les quelque cinquante œuvres signées de lui qui se trouvent exposées ici, il faut signaler sa *Fête religieuse au Caire*, ses études de chameaux, mais surtout, pour la perfection de la couleur, deux portraits de femmes : une *Almée* et une *Dame syrienne*, qui justifient pleinement cette observation de M. Léonce Bénédite dans la préface du catalogue : « Tous les jeunes orientalistes d'aujourd'hui procèdent, soit indirectement, soit parfois directement, de lui, car ils ont souvent remonté volontairement jusqu'à son œuvre. »

Parmi ces « jeunes orientalistes », nous rencontrons les noms habituels : M. Maurice Bompard, qui nous montre des *Femmes arabes* et des *Musiciens nègres*, dans une note toujours gaie et claire; MM. André Brouillet, Chudant, Cottet, Dinet; enfin, au nombre des anciens orientalistes, citons M. Benjamin Constant, qui a exposé cette année l'esquisse de son superbe tableau : *Mahomet II entrant à Constantinople.*

R. D.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



Krieger sculpsit

TROPHÉE DU GRAND CONDÉ



LES PROPRIÉTAIRES



Un castel isolé sur le bord d'une rivière, au sein d'une immense forêt, tel était Chantilly vers la fin du xe siècle, dit un historien local. Les possesseurs de ce manoir ne se faisaient faute ni de guerroyer contre les moines, ni de rançonner leurs vassaux, ni de mettre à contribution les voyageurs égarés.

La première famille de quelque envergure qui occupa Chantilly fut celle d'un grand officier de la couronne, du Bouteiller de France, qui exerçait sa juridiction sur les marchands de vin et les liquoristes du royaume.

Les Bouteiller, qui paraissent descendre des comtes de Senlis, possédèrent le domaine pendant trois cents ans, du milieu du xie siècle au milieu du xive. Après un court intervalle, ils eurent pour successeur le fils d'un simple bourgeois de Lagny, Pierre d'Orgemont, que son mérite et son intégrité avaient élevé aux plus hauts emplois. C'est de la maison d'Orgemont que

Chantilly passa vers la fin du xve siècle dans celle de Guillaume, seigneur de Montmorency, premier baron de France.

I

A partir de ce moment, Chantilly entre dans l'histoire où les nouveaux possesseurs du domaine se font eux-mêmes une si grande place. Le château, bâti sur un roc, couvert par une ceinture de marais, offre alors le formidable aspect d'une forteresse féodale. L'entrée en est défendue par une porte sur laquelle se dressent des hures de sanglier et des têtes de loup. Trois fossés, trois ponts-levis, trois enceintes protègent le centre de la place où s'élève le donjon qui renferme les archives et le trésor. Dans cette construction puissante tout est conçu et combiné en vue de la guerre. La demeure des Montmorency doit pouvoir défier toutes les attaques et soutenir les sièges les plus longs.

C'est cependant le représentant le plus glorieux de cette race de soldats, celui que la guerre avait fait successivement maréchal de France, généralissime des armées françaises, connétable, qui devait donner le premier au château de Chantilly la physionomie d'une œuvre d'art. Anne de Montmorency, élève de Bayard, compagnon d'armes de François Ier à Marignan et à Pavie, victime d'une intrigue de cour, vieillissait disgracié et exilé dans ses terres. Heureusement, il rapportait d'Italie le souvenir des statues, des peintures, des monuments qu'il y avait admirés avec l'enthousiasme de la jeunesse. Au lieu de se consumer en regrets stériles, il chercha à se distraire par une occupation digne d'une grande âme et d'un esprit cultivé.

Au pied de la vieille enceinte féodale faite pour la guerre, il conçut l'idée de construire un nouveau château destiné à un usage pacifique, à la vie de famille et à la vie de représentation, telle que devait la mener un personnage de son rang et de sa fortune. L'œuvre du connétable existe encore dans son exquise élégance ; aucune main profane n'y a touché. Ce bijou de la Renaissance a échappé aux démolitions comme aux reconstructions. C'est là que Benvenuto Cellini, André del Sarte, Léonard de Vinci, accueillis par la plus noble hospitalité, croyaient se retrouver dans leur patrie, au milieu des merveilles de l'art italien.

Parmi les souvenirs historiques qu'éveille Chantilly, la figure d'Anne de Montmorency se détache avec un relief extraordinaire. Il y représente les premières années de gloire, l'éclat d'une renommée retentissante, de grands succès suivis de grands revers, la mauvaise fortune supportée avec un courage héroïque, et en même temps quelque chose de plus doux et de plus élégant que la vie purement guerrière des années antérieures, un sentiment déjà élevé de l'art, des délicatesses et des grâces inconnues avant lui dans cette demeure sévère.



Le Connétable de Montmorency en 1515

Miniature des *Commentaires de la guerre gallique*

Le duc d'Aumale parlait de lui comme d'un grand ancêtre, comme du premier possesseur qui eût mis sa marque sur le domaine avant le prince de Condé. Il voulait qu'on ne l'oubliât point. C'est pour conserver dans toute sa beauté mâle cette forte image d'un grand seigneur d'autrefois que le prince avait commandé et fait placer sur la terrasse du château, en face de la grande porte, la statue équestre du connétable dont le portrait se retrouve encore sur le mur de la chapelle, en regard des vitraux rapportés d'Ecouen qui représentent ses enfants.

Chantilly garde aussi la mémoire d'un autre Montmorency, petit-fils du précédent, filleul chéri d'Henri IV, qui avait commencé sa vie par une série de victoires et conquis l'épée à la main le bâton de maréchal, pour finir sur l'échafaud de Toulouse. Ame noble, esprit chevaleresque, fourvoyé dans les conspirations, dernier débris d'une féodalité destinée à disparaître sous la main impitoyable de Richelieu ! Pendant qu'il guerroyait au loin, sa femme, la charmante Marie Orsini, vivait à Chantilly, entourée d'une cour de beaux esprits qui célébraient ses vertus et sa beauté sous le nom allégorique de Silvie. Le poète Théophile, sauvé par elle, la chantait en vers délicats. Il la suivait d'un regard attendri en la voyant passer dans les vertes allées,

Blanche comme Diane et légère comme elle.

L'auteur de *Sophonisbe*, Mairet, alors célèbre, peignait en traits poétiques l'amour passionné que la duchesse témoignait pour son mari. Un jour, Silvie pleurait le départ d'Alcide, ailleurs elle s'apprêtait à fêter le retour du héros.

Si elle s'éloignait, les nymphes de Chantilly se plaignaient en chœur de son absence et la suppliaient de revenir.

Ce passé littéraire n'a point disparu tout à fait. Sur l'emplacement de la chaumière où Henri IV allait voir la belle Charlotte de Montmorency, où Théophile avait trouvé un refuge contre l'arrêt de la grand'chambre de justice qui le condamnait à être brûlé vif, le prince de Condé fit élever un pavillon au-dessus de l'étang, entre le bosquet et la source célébrés par les vers du poète. C'est encore aujourd'hui la maison de Silvie, restaurée et décorée par le duc d'Aumale avec un art exquis[1]. Les plus jolis vers de Théophile, gravés en lettres d'or sur une plaque de marbre, y rappellent le double souvenir de l'hospitalité qu'il reçut à Chantilly et de la reconnaissance qu'il en témoigna.

Pendant que Marie Orsini, inconsolable de la mort de son mari, finissait ses jours dans un couvent, sa belle-sœur Charlotte, celle même qu'Henri IV avait aimée, recevait par lettres patentes le domaine des Montmorency et le faisait entrer dans la maison de Condé, dont elle avait épousé le chef. Elle aussi aimait Chantilly où elle avait passé sa brillante jeunesse et y faisait chaque été de longs séjours en compagnie de personnes aimables, « qu'on voyait, dit Lenet, seules ou en troupes se promener sur les bords des étangs, dans les allées du parc, sur la terrasse ou sur la pelouse, pendant que d'autres chantaient un air ou récitaient des vers, ou lisaient des romans. Jamais on n'a vu un si beau lieu, dans la belle saison, rempli d'une meilleure ou plus aimable compagnie ».

II

Ce fut bien autre chose lorsque le grand Condé, après avoir fait sa soumission au roi, alla en 1664 s'établir à Chantilly. Le château était délabré, mais on y trouvait, dans un site aimable, sous de beaux ombrages, avec la douceur de la vie de famille, le calme nécessaire à la suite de tant d'orages. Là aussi ce vif esprit, si curieux de toutes choses et si cultivé, pouvait jouir de l'agrément et des ressources d'une société choisie plus facilement qu'il ne l'avait fait jusque-là dans sa vie glorieuse mais tourmentée.

[1] La décoration du pavillon de *Silvie* comprend deux peintures de M. Luc-Olivier Merson. De la Sicile où il est mort, M. le duc d'Aumale avait bien voulu nous envoyer l'autorisation de les reproduire; la première, *la Duchesse de Montmorency et le poète Théophile*, a déjà paru dans la *Revue* (t. II, p. 441). Nous publions aujourd'hui la gravure de la seconde. N. D. L. R.



D. Téniers. — Portrait du Grand Condé en 1643

Gravé par V. Lisbetten

Là enfin, il aura, presque pour la première fois, des heures de loisir, le temps de causer librement sur tant de sujets qui l'intéressent. On reconnaîtra la sûreté de son coup d'œil et la justesse de son goût par le choix des hôtes qu'il appelle et qu'il retient auprès de lui. Avant tout, Boileau, dont les écrits commencent à faire autorité, que Monsieur le Prince soutient contre toutes



Le prince de Condé
Buste en terre cuite de Coysevox

les cabales, auquel il accorde des entrées permanentes dans ses appartements particuliers, qu'il charge de lui présenter les écrivains déjà connus ou dont le mérite commence à poindre. Puis Racine, qui récitait ses vers et dont on jouait les pièces sur le théâtre de Chantilly; La Fontaine, qui ne se contentait pas de faire parler les bêtes et qui demandait des permis de chasse pour les poursuivre; Molière, dont la troupe passait des semaines chez Monsieur le Prince pour que celui-ci vît représenter toutes les comédies de son auteur favori, Molière, qui retoucha peut-être quelques parties de *Tartuffe* sur le conseil de son illustre protecteur.

La rentrée au service de Monsieur le Prince en 1667 et dans les glorieuses années qui suivirent interrompit la vie de recueillement que le héros avait menée à Chantilly pendant plus de trois ans. Mais il la reprit en 1676 pour ne plus la quitter jusqu'à sa mort. Retraite volontaire où Condé, dans le cadre



COLLATION DONNÉE PAR LE GRAND CONDÉ DANS LE PARC DE CHANTILLY, EN 1688
D'après la gravure de LE PAUTRE

merveilleux d'une résidence qu'il embellit chaque année, paraît aussi grand, aussi admiré, aussi entouré d'hommages que dans ses plus brillantes campagnes. « Monsieur le Prince est dans son apothéose de Chantilly, dit Mme de Sévigné, il vaut mieux là que tous les héros d'Homère. » De toutes les parties de la France et de l'Europe les visiteurs affluent, attirés par un des plus beaux spectacles qui puissent tenter la curiosité humaine : l'hospitalité et le commerce d'un homme de génie dans un décor digne de lui, au milieu des œuvres de l'art et des merveilles de la nature.

Parmi les plus assidus sont les soldats, ceux qui ont servi sous Monsieur

le Prince. Il y a entre eux et leur ancien chef un lien que rien ne peut rompre, la longue communauté du péril et de la gloire. Navailles, Boufflers, Créqui, d'Humières, d'Estrées, Luxembourg, savent les uns et les autres quelle réception les attend, avec quelle cordialité émue ils seront accueillis. Lorsque Monsieur le Prince a les jambes paralysées par la goutte, il demande à ses vieux camarades de se rapprocher de lui pour pouvoir les embrasser, il les prend par la tête, il les serre sur son cœur avec ses pauvres mains déformées.

Voici à leur tour les hommes mêlés aux grandes affaires de l'État, Colbert, Arnauld de Pomponne, les ambassadeurs de Suède et d'Angleterre, les envoyés de Danemark et de Brunswick, le résident de Mantoue.

Tous les grands écrivains du XVIIe siècle ont leurs entrées à Chantilly. Sous les ombrages de l'allée des philosophes, Bossuet se rencontre avec Malebranche, avec Fénelon, avec La Bruyère et Bourdaloue. Les jugements de Monsieur le Prince faisaient autorité dans la république des lettres. Les auteurs nouveaux lui adressaient leurs ouvrages, non sans appréhension. On connaissait la pureté de son goût, on appelait Chantilly « l'écueil des mauvais livres ».

Condé prenait également intérêt aux sciences et se tenait soigneusement au courant des découvertes scientifiques. Il y eut recours plus d'une fois pour orner son domaine dont il ne cessait de poursuivre l'embellissement. Tout ce que l'art peut ajouter à la nature, il voulait le réaliser dans cette belle résidence. Il garnissait le château de tableaux, de cabinets, de meubles de prix ; il achetait des œuvres du Guide, de Véronèse, de Van Dyck ; il commandait des peintures à Lebrun et à Mignard. Il faisait tracer par Le Nôtre des parterres autour du château, percer de longues allées qui prolongeaient les jardins jusqu'au fond de la forêt ; enfin il rassemblait dans un vaste canal les eaux qui jusque-là se perdaient dans des tourbières ou formaient au milieu des prés des mares stagnantes et malsaines.

Au milieu des miracles qu'il accomplissait à Chantilly, M. le Prince en demeurait lui-même la principale merveille avec sa physionomie si caractérisée, avec son profil d'aigle, avec ses yeux si riants et si doux quand il accueillait ses amis, si perçants, si pleins de feu et quelquefois même si effrayants lorsqu'il rencontrait une contradiction obstinée ou qu'il s'échauffait dans la discussion. Ce qui frappait tout le monde, c'était la vigueur et la souplesse de son esprit, sa supériorité en toutes choses, la richesse et l'intensité de vie intellectuelle qui persistait jusqu'au bout dans un corps usé par les infirmités.



Luc-Olivier Merson, pinx. Géry-Bichard, sc.

Melle DE CLERMONT À SILVIE (1724)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Porcabeuf, Paris

III

Lorsqu'en lisant le septième volume de l'*Histoire des Princes de Condé*, nous admirons le tableau si vivant et si coloré que trace le duc d'Aumale des dernières années de M. le Prince à Chantilly, un rapprochement inévitable s'impose à notre esprit. Il nous est impossible de ne pas comparer les deux époques et les deux princes. L'historien lui-même le fait presque involontairement; en cherchant à reproduire avec une scrupuleuse exactitude l'image du passé, il dessine en quelque sorte le plan idéal d'une grande existence, telle qu'il la concevait à Chantilly, surtout dans les années de plein épanouissement et de pleine confiance qui ont précédé la douleur du second exil.



Le duc d'Aumale enfant
Par Robert Fleury

Lui aussi il aimait à rassembler autour de lui dans des fêtes magnifiques, dans des chasses à courre ou à tir, souvent même dans des réunions plus intimes, ses camarades des armées de terre et de mer qu'il accueillait toujours avec tant de cordialité, les hommes d'État de tous les pays et de tous les partis, les princes de sa maison et des maisons souveraines de l'Europe, les grands seigneurs français et étrangers, les artistes, les savants, les écrivains. Les portes de Chantilly s'ouvraient toutes grandes devant ceux qui honoraient la France ou l'humanité. Comme au temps du grand Condé, les opinions et les partis s'y fondaient dans une hospitalité égale pour tous. Chez Monsieur le Prince au XVIIe siècle, les anciens adversaires se mêlaient aux

vieux amis, les huguenots coudoyaient les catholiques, les cartésiens et les prélats conversaient avec les esprits forts. Deux cents ans plus tard, les chrétiens et les libres penseurs, les orléanistes, les légitimistes, les républicains se rencontraient chez le duc d'Aumale[1] sans le moindre embarras, sur un pied de parfaite égalité, sans qu'une nuance trahît les préférences du maître de la maison.

En eux il ne voyait que des enfants de la grande patrie, qui la servaient à leur manière, dans la liberté de leur conscience, dans la diversité de leurs talents ou de leurs vertus. C'est ce noble éclectisme, cette largeur de vues qui rendaient si chers au duc d'Aumale ses confrères de l'Institut. Ils lui apparaissaient comme l'image de la France ancienne et moderne, avec leur passé séculaire, avec la force de leurs traditions, avec cet instinct de rajeunissement qui y rapprochait des plus grands noms et des plus vieilles gloires l'élite des talents nouveaux. Ils avaient aussi pour lui le mérite spécial de durer, de traverser les révolutions sans en mourir, de représenter sur le sol mouvant de la patrie française quelque chose de stable et de permanent, comme la dernière assise de notre société.



Le duc d'Aumale, colonel du 17e léger
Dessin de Raffet

En léguant à l'Institut, par une résolution préparée de longue date et longtemps mûrie, le château reconstruit, décoré par ses soins, le domaine des Condé constamment embelli, le duc d'Aumale voulait assurer à l'œuvre de ses prédécesseurs, à la sienne, toutes les chances de durée que comportent les choses humaines. Il entendait aussi par sa donation conserver à l'ensemble le caractère d'unité et d'harmonie qu'il y avait imprimé.

L'Institut ne faillira pas à la tâche que lui confie son bienfaiteur. Mais

[1] Voir dans la *Revue* du 10 juin 1897 (t. I, p. 201), l'éloquente notice consacrée par M. Mézières à M. le duc d'Aumale, et le portrait du Prince, d'après l'admirable peinture de M. Bonnat.
N. D. L. R.

rien ne nous consolera d'avoir perdu, en perdant le prince, ce qui était l'âme même de Chantilly, cet esprit si vif et si alerte, cette belle intelligence servie



Le Duc d'Aumale en 1850
D'après Jalabert

par une mémoire admirable, tant de bonne grâce avec tant de dignité naturelle, un amour si passionné et si éclairé de la France, un respect si profond pour les gloires d'autrefois en même temps qu'une vue si sûre et si clairvoyante des nécessités de l'heure présente.

Il faut appliquer au duc d'Aumale, non par adulation, mais simplement

pour être juste, les fortes paroles dont se sert Bossuet pour peindre le grand Condé : « Sans envie, sans fard, sans ostentation, toujours grand dans l'action et dans le repos, il parut à Chantilly comme à la tête des troupes... c'était toujours le même homme et sa gloire le suivait partout. » Les contemporains de Louis XIV ont vu ainsi pendant treize ans un spectacle inoubliable, que la personne même du duc d'Aumale avec ses qualités réunies de prince, de soldat, de lettré, a ressuscité sous nos yeux dans le même cadre, pour l'honneur de notre siècle et de notre pays.

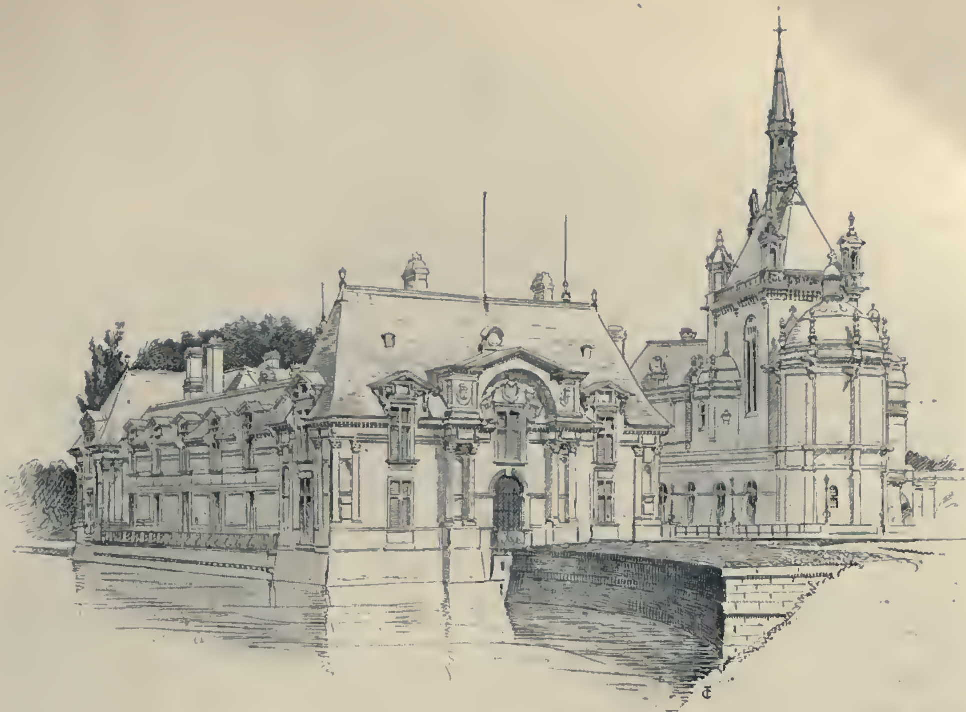
A. MÉZIÈRES.





Boname phot. Besançon Héliogravure DUJARDIN

1822 ✝ 1897



LE CHATEAU ET LE PARC

I



Jusqu'au milieu du xive siècle, Chantilly n'a pas d'histoire ; c'était une forteresse possédée depuis deux siècles au moins par les Bouteiller de Senlis, voilà tout ce qu'on en sait, et l'on n'en saura jamais davantage, car les Jacques pillèrent Chantilly en 1358, et ils eurent grand soin de détruire les archives. Dans le même temps Chantilly, cédé, donné, repris, changea plusieurs fois de propriétaire dans l'espace de trente années, jusqu'à ce que Guy de Laval le vendît à Pierre d'Orgemont, chancelier de Charles V (1386). Le château était-il en mauvais état ? Le nouveau seigneur ne le trouvait-il pas assez fort ? Toujours est-il que l'année même de l'acquisition il en fit commencer la reconstruction complète. Un registre du xive siècle nous a conservé à ce sujet d'intéressantes mentions : un marché conclu en 1386 pour la construction des quatre tours

et du mur « au front du chastel » (façade actuelle du Connétable) ; autre marché en 1389 pour « un pan de mur et une tour au milieu du côté de Vineuil » ; marchés avec des charpentiers en 1391 et 1393. Le travail, poursuivi après la mort de Pierre d'Orgemont par son fils Amaury, dura donc au moins sept années. Chantilly fut alors une imposante forteresse et put jouer un rôle sérieux jusqu'à la fin de la guerre de Cent ans, notamment de 1418 à 1421.

Le fils d'Amaury, Pierre II, était mort en 1417, laissant un fils mineur et deux filles. Sa veuve, Jacqueline Paynel, épousa l'année suivante Jean de Fayel, vicomte de Breteuil, qui tenait le parti du connétable d'Armagnac, c'est-à-dire du dauphin de France. De 1418 à 1421, il résista avec avantage aux garnisons bourguignonnes de Senlis et de Creil ; mais il mourut en mars 1421, et sa veuve, menacée d'un siège, crut sauvegarder les intérêts de son jeune fils, Pierre III d'Orgemont, en remettant la forteresse aux mains des Anglo-Bourguignons.

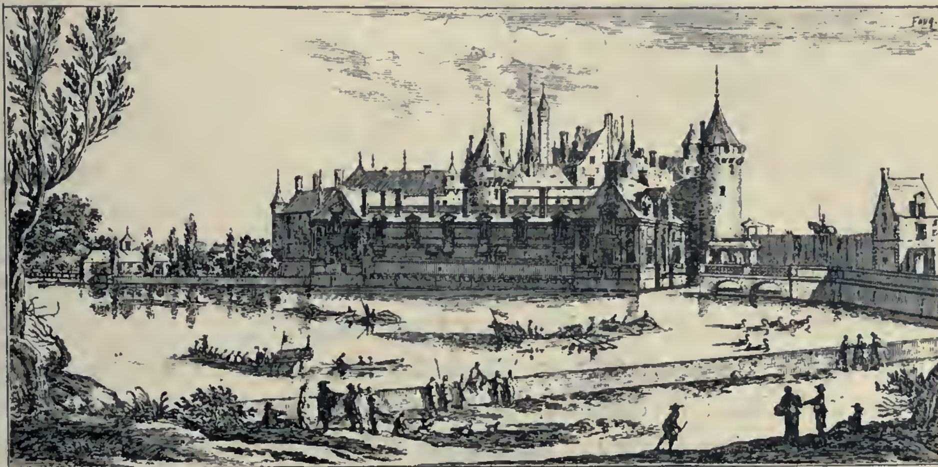
Rien de bien intéressant à Chantilly pendant le reste du xve siècle, jusqu'au jour où Guillaume de Montmorency, neveu par sa mère de Pierre III d'Orgemont, devient seigneur de Chantilly (1484) ; c'est le père du connétable Anne. Tombé aux mains de cette ancienne et illustre famille, Chantilly va gagner une célébrité qui ne fera que s'accroître lorsqu'à ces nouveaux maîtres succéderont des princes de la maison royale ; l'histoire de Chantilly devient inséparable de celle des Montmorency et des Condé

Guillaume de Montmorency ne toucha au château que pour faire reconstruire la chapelle, érigée en 1333 ; il la plaça sous le vocable de saint Jacques et de saint Christophe (1515), et obtint à cette occasion une bulle du pape Léon X, qui est conservée dans les archives de Chantilly. En 1522, il partagea ses biens entre ses fils, et Chantilly échut à Anne de Montmorency, déjà maréchal et bientôt (1526) grand-maître de France.

C'est bien à tort que la tradition a voulu faire de ce grand homme un soldat bourru et illettré ; nous trouvons en lui, dès sa jeunesse, les goûts éclairés, délicats même, que la Renaissance répandait alors à la cour de France ; il ne fut pas plutôt en possession de Chantilly qu'il résolut d'en faire une riche et agréable demeure, et il arrêta son plan : conserver les grosses tours et le mur d'enceinte, afin de parer toujours aux besoins de la défense, remanier l'intérieur de la forteresse, créer des corps de logis, des galeries,

les orner de beaux meubles, tapisseries, tableaux, armures, entourer le château de jardins, parterres, agrandir et embellir le parc. Anne de Montmorency, toujours à l'armée ou auprès du roi, ne pouvait surveiller lui-même l'exécution de ce plan ; son père Guillaume, encore actif malgré son grand âge, embrassa avec joie les projets de son fils, qui lui promettaient de l'occupation pour ses vieux jours.

On commença par le jardin, c'est-à-dire par la partie du parc actuel



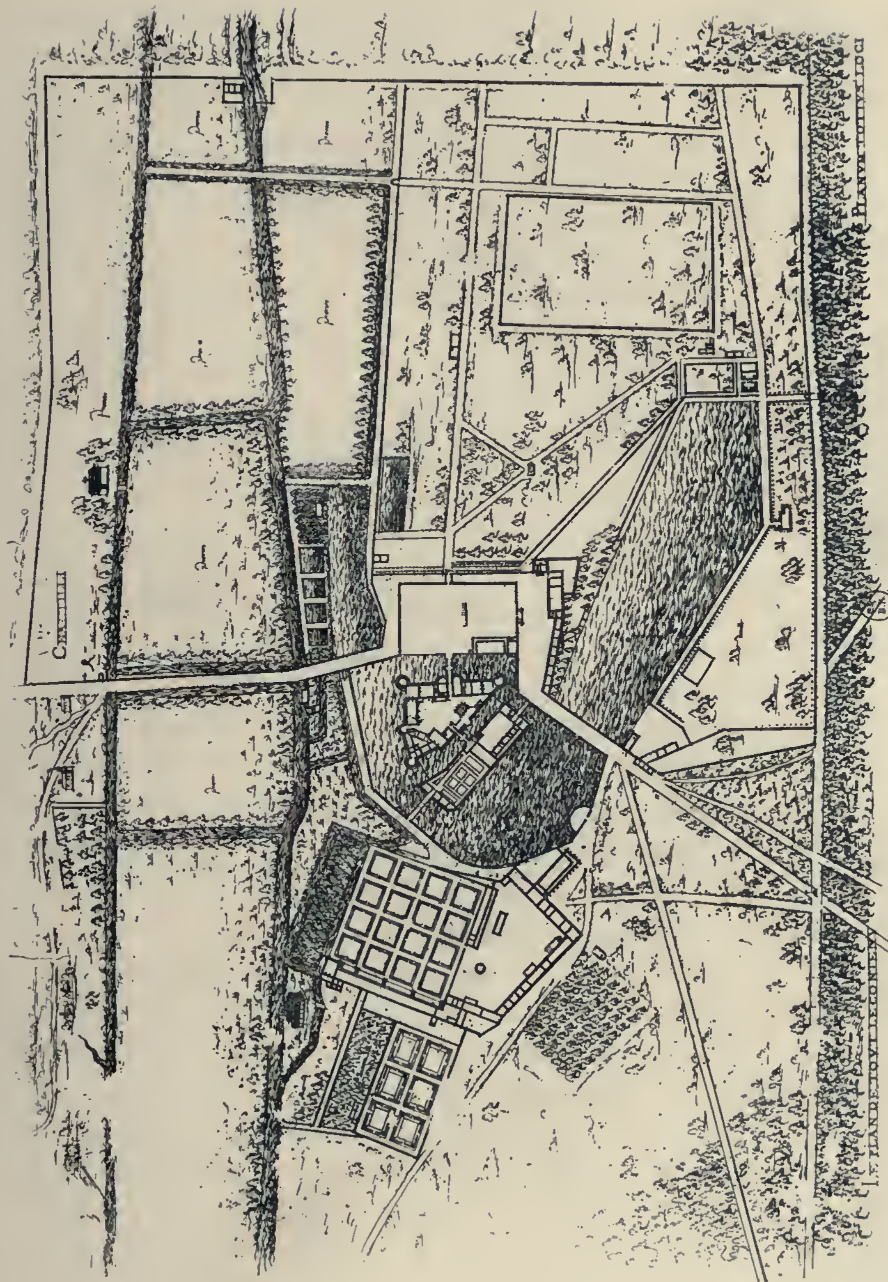
Chantilly sous le Grand Condé

D'après l'eau-forte d'Israël Silvestre

située à l'ouest du château et comprise entre le fossé, la route pavée, le Jeu de Paume et la route de Vineuil. Les travaux, entrepris en 1524, ne furent terminés qu'en 1530. Là s'élevèrent : au bord de la route, les bâtiments de Bucan, sorte de vaste ferme accompagnée de greniers, granges, bûchers (il n'en reste qu'une sorte de grotte) ; on y logeait les chevaux, les vaches et autres bestiaux ; derrière, une longue galerie qui servait au jeu de paume ; en retour, fermant le parterre parallèlement au fossé, une autre galerie, dite galerie des Cerfs. De Bucan et de ce Jeu de Paume, la Révolution n'a rien laissé debout ; quant à la galerie des Cerfs, qui fut abattue en 1785, nous en trouvons une description dans la relation de la fête offerte au Grand Dauphin en 1688 : « Elle s'appelle ainsi parce qu'elle est ornée de beaucoup de figures de cerfs au naturel, portant tous au col l'écusson de MM. de Montmorency et

des maisons avec lesquelles ils avaient fait alliance. Elle est ouverte en arcades sur le parterre des orangers, ayant au pied de son mur un petit ruisseau d'eau vive et claire. De l'autre côté, des figures de cerfs, et, entre ces figures, elle est ornée de peintures à fresques représentant l'histoire de Psyché... » La tradition a donné ces fresques à Nicolo dell'Abbate ; quant aux figures de cerfs, elles furent peintes en 1528 par un certain Martin de Meilles. Cette galerie se terminait à droite par le pavillon des Étuves. De tout cela il ne reste plus que la fontaine qui donnait naissance au ruisseau cité plus haut ; elle a gardé le nom de fontaine des Cerfs.

Bien plus importants sont les travaux exécutés dans le château ; l'examen des planches de Ducerceau vaut mieux qu'une description : en août 1527, on commençait le donjon ; en octobre 1528, le célèbre bibliophile Jean Grolier, qui secondait le vieux Guillaume de Montmorency dans la surveillance des travaux, faisait dresser des devis « pour l'édiffice que vous voullez estre faict au corps d'ostel de vostre portal de Chantilly » (lettre au grand-maître de France, Anne de Montmorency). En mars 1529, on creusait la terre et le roc pour faire les caves, celliers et offices, partie du soubassement actuel, et l'on travaillait en même temps par le haut ; c'est une véritable reconstruction intérieure ; la chapelle seule est respectée. Au commencement de l'année 1530, Anne de Montmorency est à Bayonne, où il négocie la délivrance des enfants de France. Les soucis que lui cause cette mission ne lui font pas oublier Chantilly ; il échange une correspondance active avec Grolier, prie le secrétaire des finances Villeroy (Nicolas de Neufville) de se rendre à Chantilly pour voir les travaux, et celui-ci lui rend compte de sa visite le 23 avril : « J'ay vu et visité hault et bas vostre bastiment. Le perron de devant le corps d'ostel est casy achevé de ce qui se peut faire pour ceste heure ; l'escallyer est monté jusques au hault de la muraille des fossez, prest à retourner sur la court ; les murailles dudict corps d'ostel du costé de la court sont aussi haultes que la vieille muraille des fossez, et commance-t-on à arrester la dicte vieille muraille. Lundy se mettent les poultres de première planché dudit corps d'ostel. La vis qui est entre ledit corps d'ostel et la gallerie est arrestée jusques à la haulteur de la dicte vieille muraille, et quelque chose davantage, laquelle se trouvera belle et bien aysée de la grandeur qu'elle est. La gallerie est arrestée du costé de la court plus hault que les vieilles murailles du costé des fossez, et déjà sont



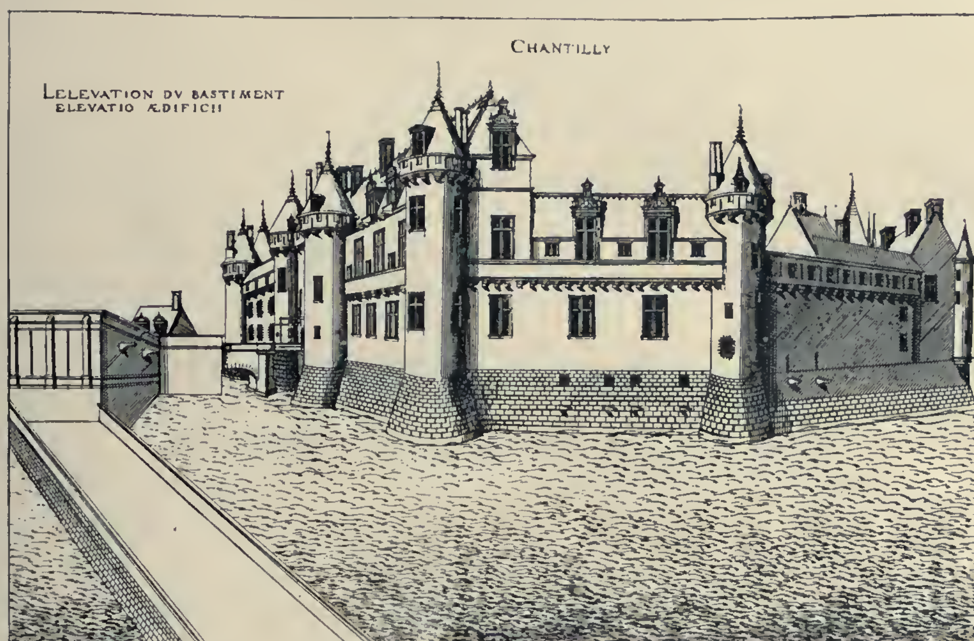
Plan de Chantilly au temps du Connétable

D'après l'original de J.-A. Ducerceau

assiz la pluspart des piedz droitz des croisées d'en hault. L'on besongne aux deux croisées que avez ordonnées estre faictes en la gallerie basse du costé des dictz fossez, qui se trouveront belles et seront fort à propos, tant pour la décoration et vue de la dicte gallerie, aussy pour donner air et jour en la court, qui n'en vault que mieulx. Toutes les caves et offices de dessoubz les dictz corps d'ostel et galleries sont parachevez entièrement... » Le donjon était terminé, et dans les autres parties du château le travail avançait rapidement. Grolier vantait les colonnes de la galerie, le perron, « qui est de tout autre façon de maçonnerie que n'avez veu jusques icy » ; en même temps il s'occupait de l'ameublement, commandait des tapisseries de Flandre, des verrières. Les visiteurs illustres venaient voir les embellissements de Chantilly : « C'est le plus beau lieu que je vis de dix ans », écrivait le comte de Laval au grand maître (22 août 1530). Au printemps de 1531, tout paraît terminé.

J'ai essayé d'être très bref, bien que j'eusse beaucoup à dire sur cette transformation du grand château ; les documents ne manquent pas, et ils m'ont révélé le nom de l'architecte : Pierre Chambiges, mort en 1544 ; son fils aussi fut architecte, et ami de Jean Bullant. J'amène ici avec intention le nom du célèbre architecte d'Ecouen, auquel on attribue le petit château de Chantilly, construit vraisemblablement entre 1560 et 1565 ; rien ne confirme cette attribution, rien ne la contredit ; nous ne pouvons que regretter l'absence complète de documents sur un sujet aussi intéressant que la construction de ce charmant édifice. De 1560 à 1565, Jean Bullant est toujours appelé « maçon d'Ecouen », et il y avait alors un « maçon de Chantilly », nommé Pierre des Isles. Nous les voyons en relations, et certainement le premier avait une certaine suprématie sur le second ; mais il est impossible de déterminer la part qui revient à chacun d'eux dans la construction du petit château. Celui-ci même ne paraît pas avoir été édifié en une seule fois ; une lettre de 1563 parle « du corps d'hostel du logis *neuf* », c'est-à-dire la partie de l'entrée ; une autre de 1571 mentionne l'ouverture d'une croisée au bout de la « gallerie *neufve* ès la basse court », c'est-à-dire de l'aile située sur le jardin de la Volière et qui était alors une galerie d'un seul tenant. En cette même année 1571, la veuve du connétable fait venir Jean Bullant à Chantilly pour montrer à Pierre des Isles « ce qui doit estre fait ». Voilà tout ce que je sais sur le petit château et le rôle de Jean Bullant à Chantilly.

L'année même où Anne de Montmorency fut promu à la dignité de connétable (1538), il compléta le grand château en faisant édifier la vaste esplanade qui porte le nom de terrasse du Connétable. Entourée de murs de tous côtés, elle communiquait par des ponts avec le grand château et le parc. La route des Postes, qui venait de Paris et traversait la pelouse, aboutissait à l'entrée du petit château par une chaussée jetée à travers l'étang, con-



CHANTILLY AU TEMPS DU CONNÉTABLE
D'après l'original de J.-A. DUCERCEAU

tournait ensuite la terrasse et se dirigeait en droite ligne sur Vineuil. Du XVIe siècle il reste encore à Chantilly trois des sept chapelles qui furent élevées dans le parc et hors du parc en 1552, et auxquelles le pape Jules II attacha des indulgences par une bulle du 28 août 1553.

Le second fils du connétable Anne, Henri Ier de Montmorency, lui-même connétable, plaça devant le château, au milieu de la terrasse, sa propre statue équestre, faite de « morceaux de cuivre de platinerie »; il en confia l'exécution à Pierre Biard, qui y travaillait en 1607. La correspondance de l'époque signale de grands embellissements, et Chantilly passait pour une des plus

agréables résidences de France. A l'exemple de François Ier, Henri IV y venait souvent, même en l'absence du connétable et sans être attendu : l'attrait de la chasse ne l'attirait pas moins que les beaux yeux de la jeune fille qui devint princesse de Condé en 1609; il y avait son appartement, son jardin, « le jardin du Roy », dont il surveillait lui-même l'arrangement ; il y était chez lui, comme plus tard Louis XIII, et l'historien des Condé a fait remarquer avec raison que « Chantilly semblait plutôt appartenir à la couronne qu'aux Montmorency ». Dans ces conditions le portrait du roi avait sa place tout indiquée à Chantilly ; Henri IV était représenté à cheval au milieu d'un paysage; près de lui, l'effigie du connétable, aussi équestre ; ces deux portraits ornaient la galerie du petit château, dont la décoration était complétée par deux autres grands tableaux représentant un cheval blanc et un cheval bai. Ces toiles furent exécutées en 1611 par Guillaume Heaulmé, qui s'intitule « peintre de Monseigneur le Connétable » et qui travailla aussi à la décoration de l'hôtel de Montmorency, à Paris.

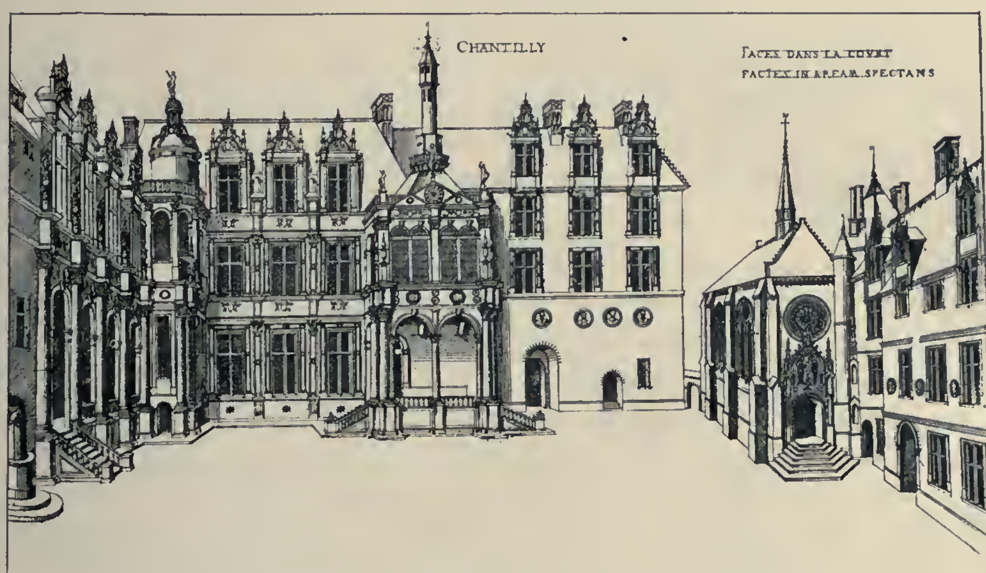
Tout le monde connaît les aventures du poète Théophile de Viau, le refuge qu'il trouva à Chantilly, les vers où il chante *Silvie*, la charmante châtelaine dont il admirait la grâce, touchante figure que guettait le malheur et dont le souvenir a été pieusement conservé dans ce délicieux coin du parc qui garde le nom de Silvie. Après l'exécution du dernier Montmorency (1632), Louis XIII retint Chantilly sans l'unir au domaine de la couronne ; de son passage il reste une maison, la Cabotière, située sur le chemin de Silvie ; au-dessus de la porte sont sculptés ses armes et son chiffre. En 1643, Anne d'Autriche rendit Chantilly à l'héritière légitime, Charlotte-Marguerite de Montmorency, princesse de Condé, mère du Grand Condé. Avec le héros, Chantilly entre dans la gloire. Lorsque la paix des Pyrénées le rendit à la France, repentant et soumis, Condé ne pouvait espérer de participer encore à la vie publique, et Chantilly va profiter de son inaction forcée.

II

L'illustre historien des Condé a tracé en quelques pages le tableau des embellissements que le Grand Condé ajouta au parc de Chantilly ; il est impossible de mieux faire dans les mêmes proportions. Je ne puis me rappeler sans

émotion les longues séances pendant lesquelles, enfermés dans son cabinet de travail, à l'abri des importuns, nous étudiions ensemble ce sujet qui l'intéressait tant; je le vois encore tourner et commenter ces notes que j'avais rassemblées pour lui et que je reprends aujourd'hui.

La plus belle partie du parc créé par le Grand Condé n'existe plus, je veux parler de la partie qui s'étendait entre le château et l'extrémité de la petite ville actuelle, au lieu dit la Canardière, occupant toute la vallée de la Nonette



CHANTILLY AU TEMPS DU CONNÉTABLE. LA CHAPELLE ET LA COUR
D'après l'original de J.-A. DUCERCEAU

jusqu'à l'endroit où elle est aujourd'hui traversée par le viaduc du chemin de fer. La ville de Chantilly n'existant pas encore, le parc comprenait tout le versant gauche de la vallée, présentant ainsi une déclivité propice au système des cascades et au jeu des eaux. De ce côté le parc des Montmorency n'avait pas dépassé la maison de Beauvais, située en face de l'église; c'est donc un énorme développement que Condé allait lui donner. Derrière le château, il n'y avait que des prairies, coupées par le cours sinueux de la Nonette et par des ruisseaux; l'abondance des sources rendait çà et là le sol marécageux; c'est la nature elle-même qu'il fallait dompter. A côté des planches de Ducerceau, placez celles de Pérelle, et vous vous rendrez compte du travail gigantesque

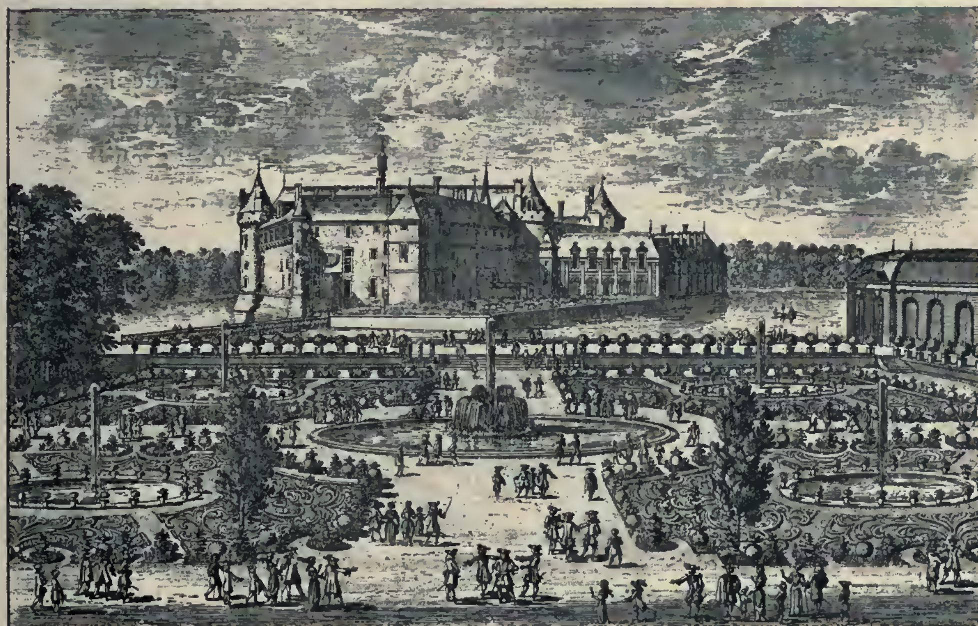
dont Condé confia le plan à Le Nôtre ; en voici les grandes lignes : la Nonette, détournée de son cours, se déversera en cascade dans l'artère principale du nouveau système, le Grand Canal, dont un bras, la Manche, s'avancera vers le château, divisant les prairies asséchées où seront dessinés des parterres. L'aqueduc de Saint-Léonard alimentera les jets d'eau et la gerbe qui avoisinent le château ; à l'extrémité ouest du parc, une machine élévatoire enverra l'eau d'une source abondante dans un réservoir creusé sur la hauteur (il y est encore) ; de là elle ira alimenter les nombreuses cascades érigées tout le long du versant gauche, et se déversera dans une série de canaux ingénieusement disposés ; entre tous ces canaux seront créés des jardins, des parterres, des petits bois, des pavillons de treillages.

Le Nôtre se mit à l'œuvre dès 1663, assisté de son neveu Desgots, de l'architecte Daniel Gitard, du jardinier La Quintinie, et de l'ingénieur de Manse, qui a laissé son nom au pavillon de la machine élévatoire. En 1672, les travaux étaient assez avancés pour émerveiller le roi et la cour, et l'année suivante Dangeau pouvait écrire au Grand Condé, alors aux Pays-Bas : « Jamais Chantilly n'a esté si propre à donner du plaisir à ceux qui l'habitent. Je trouve que Gourville est plus heureux que vous ; toutes les jolies femmes de Paris viennent luy tenir compagnie ; je ne sçay pas trop bien si c'est pour jouir de luy ou de la maison, mais à tout hasard il me semble que sa condition n'est pas mauvaise. » La Rochefoucauld et Mme de La Fayette se montraient particulièrement enthousiastes des beautés du parc de Silvie, où Desgots traçait le Labyrinthe. En cette même année 1673, Condé modifiait profondément l'accès du château en créant la route du Connétable, l'avant-cour élevée au milieu de l'étang et précédée de deux pavillons, enfin la rampe qui accède à la terrasse du Connétable. Le côté opposé de la terrasse fut percé en 1682 par Daniel Gitard, qui construisit le Grand Degré ; Le Nôtre dessina les « fleuves » qui ornent le bas du Degré et confia l'exécution des figures au sculpteur Jean Hardy. De 1683 à 1685, Mansart bouscula quelque peu les bâtiments élevés par Anne de Montmorency à Bucan et aux environs pour construire l'Orangerie, qu'il relia à la galerie des Cerfs par un pavillon consacré bientôt à la salle de spectacle.

Condé ne ménageait pas à ses collaborateurs les témoignages de sa satisfaction ; les lettres de Mansart et de Le Nôtre en font foi ; ce dernier écrivait en 1682 : « Jamais l'honneur que je receus d'embrasser nostre Saint Père le

pape et de baiser sa mulle ne m'a fait tant de bien ny donné tant de joye que celle que je ressenty par la bonté que vous avez eu de me donner le bénéfice que Vostre Altesse a refusé à tant de testes couronnées... Je continueray à eslever mes pensées pour l'embellissement de vos parterres, fontaines, cascades de vostre grand jardin de Chantilly. »

En 1684, Condé chargea Mansart de transformer l'intérieur du petit châ-



Chantilly au temps du Grand Condé. Parterre de l'Orangerie
D'après l'eau-forte de Perelle

teau; c'était un travail important et qui prit deux années. On ne toucha guère à l'extérieur, sauf dans la cour, où l'aile du fond fut élargie et celle de gauche légèrement modifiée; mais à l'intérieur ce fut un remaniement complet. Le premier étage fut consacré à l'appartement du Grand Condé, qui laissa le rez-de-chaussée à son fils. Si l'on excepte la partie du bâtiment qui fut ajoutée en ce siècle pour relier les deux châteaux après que le fossé qui les séparait eut été comblé, on peut dire que l'aménagement du petit château n'a plus été modifié; quelques garde-robes seules ont disparu de nos jours pour faire place au Cabinet des Livres. Nous pouvons donc parcourir encore,

au premier étage, l'appartement du Grand Condé, sa chambre, où était le lit de parade, — sa petite chambre, celle où il dormait, — le grand et le petit cabinet, — la galerie où il avait résolu de faire peindre ses « actions » : il mourut trop tôt pour voir l'exécution de ce projet, mais la piété filiale de son successeur en assura la réalisation, et en 1693 Sauveur Leconte avait achevé l'intéressante série de tableaux qui décore aujourd'hui la Galerie des Batailles. Dans l'appartement de M. le Prince, nous ne voyons plus les sculptures sur bois de Jean Hardy dont nos archives font mention; les fleurs de lis y dominaient, la Révolution y a mis bon ordre.

Mansart n'avait pas quitté Chantilly, où la fin de son œuvre est déplorable: le vieux manoir va perdre son aspect pittoresque; l'édifice fantaisiste, à lignes brisées, d'élévations inégales et de façades variées, où l'architecture du XIVe siècle et celle du XVIe s'alliaient si heureusement, va devenir une énorme bâtisse, tout en hauteur, criblée de fenêtres, sans aucune variété entre les pleins et les vides, flanquée de poivrières qui n'ont aucun sens. Dès 1688 on y travaille; écoutons le narrateur de la fête grandiose donnée cette même année au Grand Dauphin par le prince Henri-Jules : « M. le Prince fait travailler présentement à rendre le dedans de la cour régulier, et à donner au dehors une face toute nouvelle, soit par l'ouverture de trois rangs de fenêtres et deux grands balcons qui régneront tout autour du château, soit par les combles qui seront tous d'égale hauteur à la mansarde. » Henri-Jules fit aussi compléter les voûtes dans le grand château. Bucan changea de destination; les chevaux et bestiaux quittèrent la vaste ferme, transformée en logis pour les gentilshommes des princes. Une grande et luxueuse ménagerie fut construite à Vineuil; on y voyait au XVIIIe siècle des lions, des tigres, des taureaux sauvages, des loups, des sangliers et des oiseaux de toute sorte. En 1694, le prince fit venir de Rome tout un lot de statues, copies de l'antique, qu'il dissémina dans les parterres et le parc de Silvie. Les environs du château commençaient à se peupler; en 1690, Chantilly, qui dépendait de Saint-Léonard, fut érigé en paroisse, et l'église bâtie aux frais du prince de Condé de 1687 à 1690.

Saint-Simon nous montre Henri-Jules se promenant dans le parc, imaginant sans cesse de nouveaux embellissements, « suivi de plusieurs secrétaires qui écrivaient à mesure ce qui lui passait par l'esprit pour raccommoder et embellir. Il y dépensa des sommes prodigieuses, mais qui ont été des baga-

telles en comparaison des trésors que son petit-fils y a enterrés et des merveilles qu'il y a faites. » Nous entrons dans le XVIIIe siècle et nous touchons à l'époque la plus brillante de Chantilly. Il ne rentre pas dans notre plan de décrire les fêtes et divertissements de tout genre dont ce beau lieu fut le théâtre; on pourrait faire un charmant chapitre de la vie à Chantilly de 1720 à 1789, et ce ne serait pas la partie la moins intéressante de l'histoire de la société au XVIIIe siècle.

Avec le duc de Bourbon, le château achève de se transformer de 1718



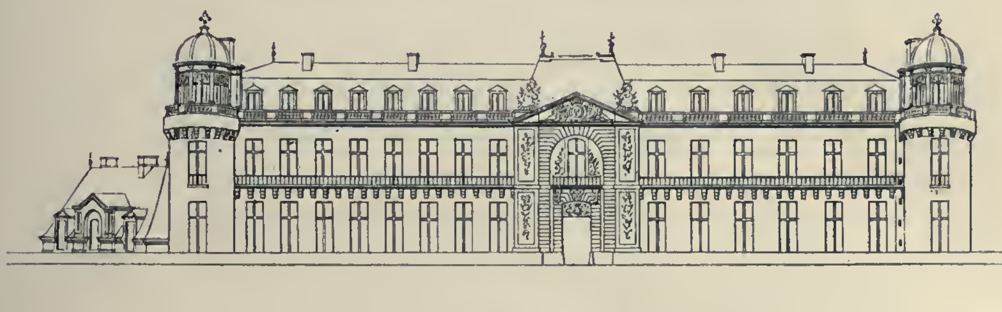
VUE DU CHATEAU DE CHANTILLY AU XVIIIe SIÈCLE
D'après Jacques RIGAUD

à 1721 : « Ce prince, écrit un auteur anonyme, a fait abattre et rebâtir les trois faces de la cour du château, sçavoir celle par où on entre, celle du grand escalier et celle qui regarde le petit château (c'est-à-dire les faces d'entrée et de gauche ; les deux autres côtés, à droite et au fond, avaient été remaniés par Mansart). Il a fait rebâtir la chapelle et accommoder les dedans de tous les appartemens qui n'ont pas été rebâtis à neuf; il a rendu cette maison aussy magnifique que commode. » L'œuvre entreprise par Mansart fut ainsi achevée par Jean Aubert, qui, dans le même temps, commença la construction des Grandes Écuries. Le duc de Bourbon, alors premier ministre, jouissait de la faveur royale; aussi Louis XV ne se faisait pas prier pour visiter Chantilly; il y vint en 1722, en 1724, en 1725; il y amenait toute sa cour, et

l'on peut se rendre compte par les relations du temps de la splendeur des fêtes qui lui étaient données. Mais la disgrâce guettait le duc de Bourbon; exilé à Chantilly, il y passa la fin de sa vie, s'ingéniant sans relâche à embellir le parc, à orner le château. Sous son impulsion, la manufacture de porcelaines créée à Chantilly devint vite célèbre; lui-même établit dans le château des ateliers où, pour son amusement personnel, on fabriquait des toiles peintes imitant à merveille celles des Indes, et des vernis de la Chine; il y avait aussi un laboratoire de chimie, et un riche cabinet d'histoire naturelle, dont Valmont de Bomare eut plus tard la direction. Le cabinet des armes, où l'on voyait l'armure de Jeanne d'Arc, celle du connétable Anne de Montmorency, l'épée du grand Condé et la chaise sur laquelle le comte de Fontaine avait été tué à la bataille de Rocroi, était situé au-dessus de la salle de l'Orangerie. A quelle pensée le duc de Bourbon obéit-il en faisant couvrir les panneaux de son « cabinet » de ces délicieuses arabesques dites *singeries?* C'est ce qu'on ne saura jamais. Il est seulement certain qu'il ne cessa de s'occuper avec passion de la décoration de Chantilly, aussi bien par la sculpture que par la peinture, et qu'il n'y ménagea pas l'argent; en 1739, le sculpteur Bridault reçut à lui seul la somme de 27.000 livres « pour les ouvrages faits tant aux appartements des grand et petit châteaux qu'au bâtiment des nouvelles écuries ». Le duc mourut l'année suivante et les travaux furent arrêtés; le pavillon est des Écuries était à peine ébauché — c'est la porte Saint-Denis, — il ne fut pas continué.

Le nouveau prince de Condé n'avait que cinq ans à la mort de son père; pendant sa minorité, on se borne aux travaux d'entretien. Mais il avait hérité de ses ancêtres leurs goûts éclairés et surtout leur passion pour ce délicieux Chantilly, qu'il se mit à embellir à son tour. Le Jeu de Paume actuel fut construit en 1756-1757 et reçut des tableaux d'histoire dus à un peintre nommé Clermont. En 1765 fut créée l'Ile d'Amour, restaurée par M. le duc d'Aumale dans ces dernières années; nous avons encore les statues de Vénus Callipyge et de Vénus pudique qui ornaient cette île; mais le pavillon a disparu; il était décoré de sculptures dues à Babel et de peintures de Chardin. Dans une île contiguë, Boucher avait répandu les grâces de son pinceau sur les murs du Temple de Vénus; tout cela, hélas! n'existe plus. En 1770, l'architecte Leroy édifia le bâtiment qui, terminé l'année même de la naissance du duc d'Enghien, reçut le nom du jeune prince.

Le prince de Condé prit un soin tout particulier de la réfection de la salle de spectacle. L'Orangerie bâtie par Mansart se terminait par un pavillon qui avait reçu le nom d'*Oronthée* lorsque cet opéra y avait été représenté devant le Grand Dauphin en 1688; c'est là que Louis XV avait vu en 1722 le *Ballet de vingt-quatre heures*. Le goût du théâtre était héréditaire chez les Condé; point n'est besoin de rappeler les relations du Grand Condé avec Molière; on sait qu'il entretenait une troupe de comédiens dirigée par Raisin et Durieu. Au XVIIIe siècle, ce goût n'avait fait que se développer; tout grand seigneur se piquait d'avoir son théâtre, et ne dédaignait



FAÇADE DE L'ESPLANADE, AU XVIIIe SIÈCLE
D'après un dessin original de la Bibliothèque Nationale

pas de paraître sur la scène pour y tenir un rôle. En 1767, le prince de Condé fit construire dans le pavillon même d'*Oronthée* une nouvelle salle de spectacle sur les dessins de Bellisard, l'architecte du Palais Bourbon. On y travailla activement en 1767 et 1768, et nos archives nous donnent les noms du sculpteur Suard, de Baudon, peintre en paysages, des peintres Vallée, Guillet et de Leuze, de Boiston, sculpteur en carton, etc. L'ornementation fut complétée en 1776 par le peintre Restout, et surtout en 1785 par Sauvage, peintre de décors. Citons encore les sculpteurs Mézière et Dardel. Le théâtre était pourvu de toute une série de décors et surtout d'une ingénieuse machinerie mue par la force hydraulique. Les acteurs? Le prince de Condé d'abord, qui prenait fort au sérieux ses devoirs de comédien et venait de Paris tout exprès pour prendre part aux répétitions; ses enfants, le duc de Bourbon et la charmante princesse Louise, qui, par piété filiale, faisait violence à ses goûts, le secrétaire des commandements Laujon, les gentils-

hommes et dames de la petite cour de Chantilly. Le répertoire comprenait surtout des pièces de Sedaine, Laujon et autres contemporains; mais Molière et Racine n'étaient pas oubliés : nous rencontrons les *Plaideurs*, le *Bourgeois gentilhomme*, le *Médecin malgré lui*, l'*Ecole des Femmes*. Une seule citation : « Le 22 octobre 1772, il y a eu comédie de l'*Ecole des Femmes* et le *Devin du village*. Son Altesse a fait venir des danseurs de l'Opéra qui ont dansé un ballet; le petit Vestris, âgé d'environ treize ans, y a dansé seul, ce qui a fait l'admiration des spectateurs. »

Le Hameau et le jardin anglais qui l'entoure sortirent un beau jour de l'imagination de Louis-Joseph de Bourbon, dont la pensée fut heureusement rendue par son architecte Leroy. Le prince de Condé en fit les honneurs à sa petite cour le 16 avril 1775; deux ans après, la princesse Louise, arrivant un jour au Hameau, y rencontrait des bergers et bergères qui l'accueillaient par des chants rustiques et des danses champêtres. Tout cela était artificiel, bien entendu; mais la vie était si charmante alors à Chantilly! jugez-en. Les jours où on n'allait pas courre le daim ou le cerf, on dînait au Hameau ou à Silvie; la compagnie montait ensuite dans une grande chaloupe à voile, suivie d'une autre chaloupe remplie de musiciens. Au son des instruments on parcourait la Manche, le Grand Canal. Puis la chaloupe déposait ses passagers soit près de la Ménagerie, soit près du Temple de Vénus, où l'on faisait collation. Après une promenade en voiture à travers le parc, les Grandes Écuries, la pelouse, on rentrait au château; après le souper, comédie, parfois feu d'artifice de Ruggieri.

Louis XV visitait souvent Chantilly, et Mme du Barry eut la curiosité d'en voir les merveilles; le roi ne craignit pas de l'y amener en août 1769; elle y parut discrètement. Il y eut naturellement moins de retenue lors de la visite de Mesdames en 1777. Le jour de leur arrivée, dîner au Hameau, collation au Kiosque, avec musique, souper au pavillon de Vénus; toute l'Ile d'Amour est illuminée. Le lendemain, après le dîner, on se rend en chaloupe à la Ménagerie; les musiciens suivent dans des gondoles; collation à la Laiterie; souper au Hameau qui est illuminé, ainsi que tout le jardin anglais et les canaux voisins; on s'y promène, on joue, on rentre au château à trois heures et demie du matin; les nuits sont si belles à Chantilly au mois de juillet!

La renommée de Chantilly était universelle, et les têtes couronnées qui passaient en France ne manquaient pas de rendre visite au prince de Condé,



Panneau du Cabinet des Singes

— l'empereur, le roi de Suède, le roi de Danemark, le prince héréditaire de Prusse, le grand-duc Paul de Russie, depuis empereur, — et tous, ravis, tenaient à cœur de conserver l'amitié du prince dont l'accueil affable les

avait enchantés; le *Museum minéralogique* qui fait aujourd'hui partie des collections du Musée Condé témoigne de la reconnaissance du roi de Suède (1774). Hélas! il y a peu de temps encore le prince que nous pleurons recevait aussi, avec son ineffable cordialité de grand seigneur, les têtes couronnées, les princes et les grands-ducs; tous aussi, comme leurs ancêtres du siècle dernier, conservaient de leur visite à Chantilly un souvenir amical et ému.

Je me suis laissé entraîner par le charme qui émane de ce Chantilly du XVIIIe siècle, et encore n'ai-je fait qu'effleurer cet attrayant sujet. Et la Révolution est si proche! L'effroyable orage va jeter la désolation et semer la ruine dans ce lieu enchanteur. De quel œil navré le prince de Condé dut-il revoir Chantilly en 1814 : le grand château rasé, le petit dévasté, l'Orangerie, Bucan, le Temple de Vénus, le pavillon de l'Ile d'Amour, la Ménagerie, tout cela disparu ; la plus grande partie de l'œuvre de Le Nôtre saccagée; partout le deuil et la dévastation! Le mal était irréparable. Le seul lieu habitable était le petit château, et jugez dans quel état il devait être après avoir servi de prison révolutionnaire! On l'accoutra du mieux qu'on put; sur l'emplacement des parterres de l'Orangerie, de Beauvais, de l'île du Bois-Vert, etc., on créa le jardin anglais actuel, et le dernier Condé, désormais seul au monde, ne songea pas à relever autrement son foyer dévasté! A quoi bon! Il était réservé à son héritier de restaurer le vieux manoir et de lui rendre son ancienne splendeur.

III

Dès 1845, le jeune vainqueur d'Abd-el-Kader pensait à restaurer Chantilly et il s'en ouvrit à l'architecte Duban; la révolution de 1848 ajourna tout dessein. Quand, après vingt-cinq ans d'absence, le duc d'Aumale reprit possession de ses biens, « la dernière flamme de son foyer était éteinte »; comme le dernier Condé, lui aussi était seul au monde; mais il lui restait la France, et, dans un coin de la France, Chantilly.

Déjà la reconnaissance lui dictait ces belles pages d'histoire dont l'ensemble allait former un véritable monument élevé à la mémoire des Condé; cela ne suffit pas à son cœur généreux : Chantilly fait partie de la gloire de la France, Chantilly appartient à la France; lui-même s'en considère comme le

gardien, le dépositaire; la France sera son héritier. La fortune des Condé, rétablie par une sage administration, lui permettra de réaliser le projet grandiose que son noble esprit a conçu : des ruines du vieux manoir va surgir un palais nouveau, un palais où s'accumuleront les trésors et qui deviendra le sanctuaire des lettres et des arts. Rien ne le détournera de sa généreuse résolution, ni les injustices, ni même l'amertume d'un nouvel exil — la



Chantilly au xviiie siècle. Le Hameau
D'après Née

France n'est pas responsable des erreurs de ses fils; — et quand il sera forcé de regagner la terre étrangère, son premier souci sera d'assurer l'exécution de ses volontés.

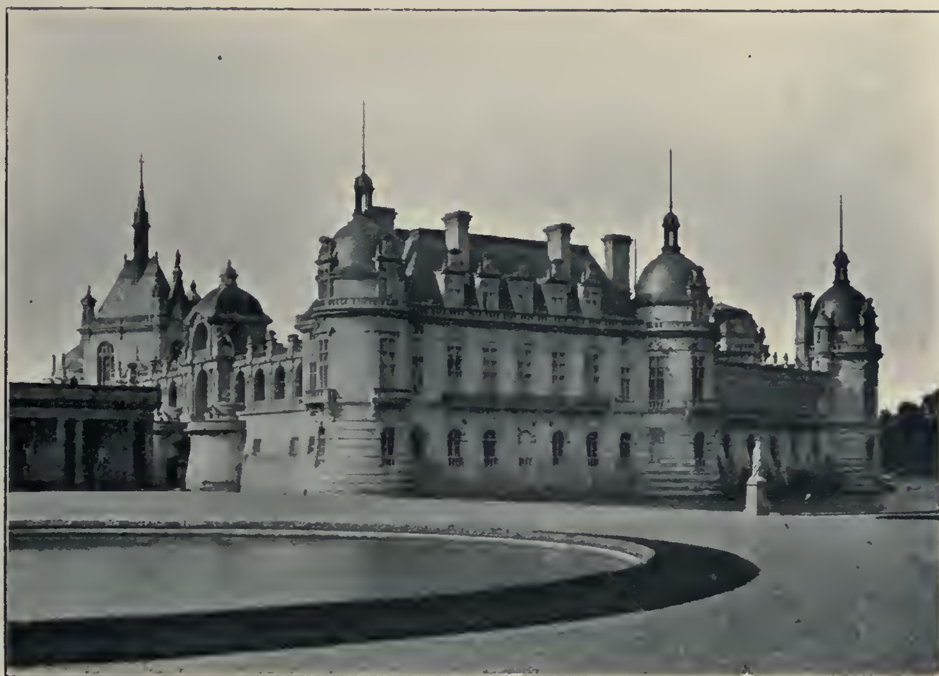
Il fallait d'abord trouver un architecte, un homme à l'esprit ouvert, encore jeune, qui, sans être lié par son passé à des théories immuables, eût déjà néanmoins fourni des preuves d'un beau talent, promesses d'un brillant avenir. La recherche était délicate; le prince eut l'heureuse idée de la confier à un aimable ami, M. Gruyer, dont il appréciait le dévouement, et qui, fidèle entre les fidèles, fut honoré jusqu'à la fin de sa confiance et de son affection. Par ses relations dans le monde des arts, M. Gruyer était mieux qualifié que

personne pour répondre au désir du prince, et un beau matin il lui présenta M. Daumet. Après la première entrevue, le prince et l'artiste se quittèrent ravis; ils s'étaient compris : de leur collaboration va sortir un des plus beaux fleurons de la couronne artistique de la France.

La tâche était ardue, et l'on ne saurait trop admirer la dextérité avec laquelle M. Daumet surmonta les difficultés. Il fallait s'enfermer dans le périmètre original, conserver le soubassement de l'ancien château, surélever les tours et les façades dont les restes émergeaient des eaux, relier entre eux des plans inégaux, des parties où rien n'était d'équerre et dont l'ensemble ne pouvait être régulier : la disposition du grand escalier est une merveille d'ingéniosité. Le prince ne regrettait guère le massif château des Condé; sa disparition permettait de donner au nouvel édifice un caractère plus original, qui rappelât le manoir des Montmorency, plus gracieux, mieux approprié au site; c'est donc du XVIe siècle que s'inspira M. Daumet, tout en créant une œuvre personnelle, élégante et robuste à la fois, où les parties les plus variées forment un ensemble dont le pittoresque n'exclut pas l'harmonie. Le petit château n'est plus écrasé comme au XVIIIe siècle; habilement relié au grand, il fait corps avec lui; entre eux l'harmonie sera parfaite lorsque le temps aura jeté un manteau gris sur la blancheur du nouvel édifice, et le nom de M. Daumet est désormais inséparable de ceux de Pierre Chambiges et de Jean Bullant.

Commencés au début de 1876, les travaux furent terminés en 1882. La décoration intérieure, à la fois riche et sobre, révélait l'influence du véritable grand seigneur; mais la note personnelle domine surtout dans la disposition des œuvres d'art et l'arrangement des collections. Lorsque, jeune encore, l'héritier des Condé pensait à relever leur demeure, il formait déjà le dessein de l'orner d'une façon digne d'elle. La Révolution avait anéanti ou dispersé les trésors accumulés pendant trois siècles à Chantilly; le dernier Condé ne laissa au duc d'Aumale que de rares œuvres d'art, quelques-unes précieuses il est vrai; des reliques d'Écouen : les verrières où se déroule la fable de Psyché; l'autel de Jean Goujon, les vitraux, les boiseries qui ornent aujourd'hui l'élégante chapelle dont le clocheton ajouré s'élance si gracieusement dans les airs; le beau monument de Jacques Sarrazin, élevé à la mémoire de Henri II, prince de Condé, dans l'église Saint-Louis des Jésuites; le moulage en cire du bon roi Henri, épave de l'ancien Chantilly. Dans le petit

château, la Galerie des Conquêtes a recouvré ses tableaux, au milieu desquels vient se placer le Trophée du Grand Condé; les autres chambres de l'appartement reçoivent les portraits de famille et les quelques toiles restitués en 1815. Ajoutons-y des statues et bustes — surtout ceux du Grand Condé par Coysevox, — quelques émaux et miniatures, des tapisseries de Beauvais,



Vue du Chateau, prise du Jardin

deux ou trois meubles précieux, et nous aurons cité toutes les œuvres d'art trouvées par le duc d'Aumale dans l'héritage des Condé. De l'ancienne bibliothèque, rien que les manuscrits (plusieurs fort importants), un millier environ de volumes que le prince de Condé a pu recouvrer en 1815 en même temps que les archives de sa maison, restées pour témoigner de la grandeur du passé.

C'était bien peu pour meubler les galeries du futur château. Aussi, dès 1852, le duc d'Aumale se fait connaître comme bibliophile et amateur. Des fonds entiers viennent grossir le noyau de ses collections : la galerie du prince

de Salerne, les tableaux du marquis Maison, les tableaux et les dessins de M. Reiset, les portraits peints ou dessinés de la collection Lenoir, les bibliothèques Standish et Cigongne, les dessins de Carmontelle, de Raffet, sans parler des multiples achats faits dans les ventes publiques ou à l'amiable : tableaux, livres, estampes, dessins, antiquités, médailles, émaux, etc., s'accumulent à Twickenham pour prendre place en 1883 dans les nouvelles galeries de Chantilly. Puis le prince fait appel au concours d'éminents artistes, ses confrères et amis, pour achever par la peinture et la sculpture la décoration intérieure et extérieure du château; le parc se peuple de statues; la maison de Silvie devient un charmant petit musée; l'Ile d'Amour renaît de ses ruines. De temps en temps, des acquisitions retentissantes apprennent à la France que le prince achève d'emplir les vitrines du Cabinet des Livres ou d'orner les façades des galeries. L'avant-veille de sa mort, je recevais de lui ce télégramme : « Vous pouvez acheter livres particulièrement intéressants pour moi. » (Il s'agissait de la vente des livres du baron Pichon.)

Son œuvre n'est pas encore complète que déjà le prince ne pense qu'à en assurer l'avenir. En 1886, les plus belles parties de ses collections l'avaient suivi à l'étranger. Dans l'incertitude du retour, dans l'attente de la mort, il confiait, dès 1888, à ses exécuteurs testamentaires la mission de réintégrer, après son décès, ses chers compagnons d'exil « dans les galeries et appartements de Chantilly, à la place qui leur aura été assignée par les instructions que je leur laisserai ». Il ne laissa pas d'instructions, car il eut la joie de diriger lui-même ce travail de réinstallation. Les livres, registres, dessins, estampes, chartes, autographes, etc., reçurent alors le timbre ou l'ex-libris du Musée Condé. Pour le reste, se défiant des marques qui s'effacent, des étiquettes qui tombent et se perdent, — sans compter les objets que leur nature même empêche de recevoir un cachet, — le prince fit tenir à jour un inventaire de tous les objets mobiliers, sur lequel chacun d'eux était précédé d'un D (Donation — Institut), ou d'un S (Succession — héritiers naturels). Grâce à cette sage précaution, aucune difficulté ne pouvait s'élever après sa mort, toute contestation était rendue impossible. D'ailleurs, le nombre même des exécuteurs testamentaires — neuf, parmi lesquels des membres de l'Institut — présentait une suprême garantie. Enfin, sans parler de moi-même, deux amis intimes étaient pénétrés des intentions du prince : M[me] la comtesse de Clinchamp et le commandant Georges Berthaut, qui ne le quit-



Vue intérieure du Vestibule

taient jamais, furent ses collaborateurs de chaque jour dans l'organisation du Musée Condé ; nous sommes là pour témoigner de la pensée dont seuls nous avons été les confidents de toute heure.

L'éclectique et savant arrangement des collections faisait l'objet de l'admiration de tous. D'aucuns pressaient le prince d'imposer à ses successeurs l'étroite obligation de le respecter; il s'y refusa toujours. Il comprenait que l'augmentation des collections (prévue par l'acte de donation), les besoins de la conservation et d'un service public peuvent nécessiter le déplacement de certains objets ; son esprit élevé ne s'arrêta jamais à de mesquines considérations. En organisant l'admirable musée qu'il destinait à la France, en le remettant à ses confrères de l'Institut, il savait que l'œuvre où il avait mis tout son cœur, serait conservée avec reconnaissance et respect.

Sa confiance ne sera pas déçue. Le prince a laissé derrière lui des amis fidèles; ils entretiendront pieusement à Chantilly le culte de cette grande et noble mémoire : pour moi plus que pour tout autre, j'ose le dire, c'est un devoir de cœur, une obligation sacrée.

Gustave MACON





Van Dyck, pinx. W. Barbotin, sc.

LA PRINCESSE DE BARBANÇON, DUCHESSE D'ARENBERG

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Porcabeuf, Paris



LA GALERIE DE PEINTURE



uand, après les déjeuners de Chantilly, le duc d'Aumale promenait ses invités dans les galeries, et que, vers la fin, se sentant fatigué, il s'asseyait un instant, il lui arrivait de s'adresser à l'un de nous, de l'Académie des Beaux-Arts, et de dire : « Mon cher confrère, montrez donc à ces dames et à ces messieurs le tableau qui est devant nous; vous le tenez, je le sais, pour un chef-d'œuvre ! » Et le confrère de s'exécuter de très bonne grâce.

Je vois encore la première galerie dont les portes s'ouvrent sur la salle à manger; sitôt après le déjeuner, on s'y rendait pour prendre le café. Le prince se faisait apporter sa petite pipe de soldat d'Afrique avec son tabac; puis, d'une voix éclatante, attirait l'attention sur tel ou tel tableau, en contant quelques anecdotes, souvenirs précieux. Et c'était de l'histoire parlée. Mais parfois, et trop modestement, le prince, craignant pour son appréciation, en appelait à celle des artistes présents. Ces derniers, très

honorés par cette preuve de haute déférence, ajoutaient quelques remarques en hommes de métier, en essayant d'être justes au nom de l'éclectisme et de l'impartialité.

Et, aujourd'hui, sur l'invitation de mon ami Jules Comte, le directeur de la *Revue*, je tâcherai, comme au temps du prince, mais un peu vite, de m'ar-



WATTEAU. — LE DIVERTISSEMENT PASTORAL
Gravé par TARDIEU

rêter devant les principaux chefs-d'œuvre de cette admirable collection, devenue la propriété de l'Institut de France.

Voici d'abord deux tableaux de peinture militaire. Le duc d'Aumale aimait l'armée passionnément; cette armée dont il fut, presque adolescent, un des officiers victorieux; c'est donc lui rendre un hommage indirect que de parler de ces deux toiles : le *Combat sur la voie ferrée*, d'Alphonse de Neuville, et *Avant l'attaque*, de Meissonier.

Le Combat sur la voie ferrée. — Jamais peintre ne nous fit revivre avec



Vue de la Galerie de Peinture

plus de poignante réalité cette guerre de tirailleurs qui se faisait, à toute heure, aux jours douloureux de l'investissement de Paris. Le ciel est triste, d'un gris lourd; un silence de mort pèse sur le paysage; en face, dans les bois, çà et là, partent des coups de feu. Sur le premier plan, contre un talus, rampent de jeunes « moblots », l'oreille au guet, le chassepot armé. Sur la gauche, leur officier passe, bravement, sur la voie, et cherche, d'un regard impatient, l'ennemi qui se cache, mais... qui lui envoie des balles; et ces dernières filent dans l'air avec leur miaulement sinistre, cassant au passage des cailloux et des branches, et faisant, en l'éraflant, tinter funèbrement le poteau de télégraphe. Tout cela s'entend, se comprend et se voit dans cette page d'un des plus grands peintres militaires de 1870. Mais l'émotion qui se trouve dans ce tableau d'Alphonse de Neuville ne se rencontre pas dans celui de Meissonier.

Avant l'attaque. — Cependant, c'est une des œuvres les plus importantes du maître; seulement, on y voit trop les défauts de ses qualités; son dessin, soutenu, précis, volontaire, est tombé dans la sécheresse, figeant le mouvement, arrêtant la vie. Les attitudes sont justes, habilement observées, les gestes vrais, pris au vol; mais chaque cuirassier est trop fait l'un après l'autre, avec plus de science que de sentiment; de là cette absence d'émotion qui fait penser au champ de manœuvre plutôt qu'au champ de bataille. Autrement émue la toile de *1814* (galerie Chauchard), avec le Napoléon marchant dans les neiges, aux tristes jours de sa gloire perdue. Et comme couleur, comme perfection d'art, qui ne se rappelle les *Liseurs*, les *Amateurs de peinture*, la *Confidence*, et bien d'autres petits chefs-d'œuvre qui placent Meissonier parmi les plus célèbres de l'école française, et dont la renommée ne pourra que grandir ?

Esquisse des pestiférés de Jaffa, par Gros. — Morceau de maître, avec le charme de l'éclosion instantanée, cette saveur d'invention rapide que recherchent ceux qui aiment à surprendre un peintre dans son premier mouvement, qui est le bon!

Les Foscari, d'Eugène Delacroix. — Une des plus belles pages de ce magicien de la palette! A gauche, sous un dais rouge chaud, une tache d'or, le



J.-M. Nattier. — Louise-Henriette de Bourbon Conti, duchesse d'Orléans, en « Hébé »

Doge... assis et accablé; à sa droite, un autre rouge plus rouge, plus couleur de sang, c'est un membre du Conseil des Dix; à sa gauche, une tache noire, d'un noir doux, lumineux, c'est le juge lisant l'arrêt, et ce noir est maintenu par un autre rouge plus vivace, autre membre du Conseil des Dix. Plus loin, une porte s'ouvre sur une chambre de torture, et le bourreau attend sur le



Josuah Reynolds. — Louis-Philippe d'Orléans, dit Philippe-Égalité

seuil. Et dans la grande salle pleine d'ombre, une ombre d'un gris d'ambre, se passe le drame, avec les adieux déchirants de l'épouse, on pourrait dire de la veuve... à l'époux qui va mourir. Tout cela est manié de main de maître, et la richesse de la couleur n'enlève rien au côté farouche de la scène, elle y ajoute même.

Ce tableau est d'une excellente conservation, grâce à l'absence de tout bitume.

Portrait de Louis-Philippe Joseph, duc d'Orléans; par Sir Josuah Reynolds. — La pose est noble et de grande allure. La tête quoique petite, le tableau



De Troy. — L'acteur Constantini en Mezzetin

Gravé par Vermeulen

étant petit, est enlevée, cependant, avec largeur et en pleine pâte, d'un pinceau puissant et alerte. Le costume est d'une virtuosité savoureuse, les rouges et les bleus, surtout les rouges, sont d'une qualité rare, d'une précieuse couleur. Ceux du dolman, de la ceinture et des bottes sont peints avec des rubis! Et le ciel vient soutenir les bleus profonds de l'habit, habit de drap galonné d'or, et des nuages noirs appuient les modelés de la tête. A regretter, par exemple, le cheval qu'on aperçoit en contre-bas du terrain. Il est à remarquer que pendant très longtemps, les grands artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle négligèrent absolument ce noble animal. Notre époque, avec Meissonier, Detaille et Morot, a ramené au vrai cheval. Enfin, peu importe; le duc d'Orléans ne pouvait trouver un peintre plus digne de lui!

Paysage, de Corot. — D'une magnifique matière gemmée par le temps; d'un dessin magistral, avec des lointains baignés d'une lumière douce, où frémissent des arbres, où passent des femmes, où, sur les eaux, glissent des cygnes.

Le Corps de garde, de Decamps. — Cela manque d'ambiance, d'atmosphère. Le bitume a tout alourdi; mais les figures sont d'un dessin pittoresque, d'une exécution intéressante. Dans le fond, et dans la poudre d'or du soir, passent des caravanes, un des meilleurs coins de ce tableau; œuvre très cotée dans les ventes passées; Decamps cependant en a fait de meilleures, entre autres les *Enfants turcs* dont M. Lalauze a exécuté pour la *Revue* une si lumineuse eau-forte.

Cavaliers arabes (chasse au faucon), de Fromentin. — Silhouettes de cavaliers arabes courant sur des marécages et semblant voler sur les eaux. Dans un ciel blanc, deux faucons battent de l'aile autour d'une tourterelle qui veut fuir. C'est d'un dessin nerveux, spirituel, mais ni le ciel ni les terrains ne font penser à l'Afrique, même par temps nuageux.

Psyché enlevée par Mercure, plafond de Baudry. — Enfin, nous arrivons au plafond de Baudry, l'*enlèvement de Psyché*. — Une perle! un véritable chef-d'œuvre! Rien ne fut mieux inventé, mieux senti. Sur un ciel frais, d'un bleu pâle, matinal, jaspé de nuages d'argent, un vigoureux Mercure, au torse

brun, frappe l'air de ses pieds ailés, enlevant Psyché dans ses bras! Une Psyché idéale, qui dans un mouvement de tourterelle apeurée, se replie sur elle-même et croise ses bras sur sa poitrine, avec un doux visage qui penche et la chaste nudité qu'on aperçoit dans les plis fins de ses voiles. Ah! c'est bien là cette fleur d'amour, cette fleur antique si convoitée de l'Olympe et



J.-S. Duplessis. — Adelaïde de Penthièvre, duchesse d'Orléans
Gravé par Henriquez

arrêtée en route par la main d'un grand artiste, et pour jamais retenue au plafond de la petite coupole de la galerie d'entrée de Chantilly. C'est bien là en effet qu'elle se trouve définitive, cette Psyché que nul artiste n'inventera différente, ne pouvant après Baudry, trouver une plus juste expression de tant de charme, de plus floréale jeunesse! Au point de vue peintre, quelle rareté dans les colorations! comme le torse du Mercure, soutenu par un dessin nerveux, élégant, s'enlève bien sur les douces pâleurs de Psyché; et,

pour éviter la monotonie des blancs, comme le ciel turquoise avec le violet du chaperon de Mercure et le rouge orangé des cnémides viennent à propos pour compléter ce précieux bouquet de coloriste discret ! C'est là certainement une des plus belles œuvres de Baudry, et ce fut sa dernière ! La maladie qui devait l'emporter l'empêcha de signer cette page géniale, son chant du cygne !... Bonnat la signa pour lui ; Baudry pouvait lui passer la signature, il en était digne ! Aussi, honneur à Baudry, à ce grand peintre, un des artistes les plus émus de l'école française contemporaine ! La critique d'art et le public semblent l'avoir oublié... mais la postérité le vengera bientôt, et longtemps !

Maintenant, passons dans la salle voisine, dite « Caroline », et en entrant, voici sur le panneau de gauche :

Le duc d'Orléans et son fils aîné Louis-Philippe, duc de Chartres, par Carle Vernet. — Tableau de chasse à courre. Le duc d'Orléans, monté sur un cheval blanc, se retourne vers son fils, monté sur un alezan, et semble lui donner des ordres ; le tout jeune Louis-Philippe les reçoit en se découvrant. Le père et le fils portent l'habit rouge à jabot, avec culotte jaune et casquette de velours noir. C'est d'une suprême élégance par de nombreux petits détails. Les figures sont d'un dessin précieux et habile, mais les chevaux d'une forme conventionnelle, et le paysage aussi.

Un peu plus loin notons, en passant, l'*Accord*, de Watteau. Esquisse spirituelle d'exécution et d'un ton charmant. Sur le panneau, en face, deux têtes de Greuze d'un modelé trop rond. Au-dessus, esquisse bien enlevée et représentant Mlle Duclos, rôle d'Ariane, par Largillière. Plantureuse dame dans de riches atours à la Louis XIV ; joli morceau de maître. Enfin, un chef-d'œuvre de Subleyras :

Le pape Benoît XIV. — La composition, la forme, la couleur, tout y est venu à souhait. Le pape, en camail rouge et en bonnet rouge, lève sa main pour bénir. Rien ne nuit à l'unité de l'œuvre : ni le ton des vieilles dentelles du surplis sur les vieux ors du fauteuil, accentués par la riche qualité des rouges, ni l'arrangement ingénieux de tous les détails nécessaires. La tête du pape est d'un modelé profond, soutenu par une pénétrante observation de la physionomie et du caractère. Seulement, il faut l'avouer, les yeux fins, méfiants, de ce souverain pontife, donnent bien moins la bénédiction que sa blanche



N. DE LARGILLIÈRE. — Mlle DE CHATEAUNEUF-DUCLOS DANS SON RÔLE D'ARIANE

Gravé par DESPLACES

main. — Dans la salle suivante, des vitrines avec des cartons; richesses d'art sans doute, et qu'on pourra feuilleter à l'occasion. Au-dessus, le portrait, en général commandant de corps d'armée, du duc d'Aumale, par Bonnat ; c'est solidement construit, avec un grand sentiment d'élégance militaire; portrait



Panneau central de l'« Esther » de Filippino Lippi

de prince! — Dans l'autre salle, une esquisse magistrale du duc d'Enghien dans les fossés de Vincennes, par Jean-Paul Laurens. Puis, un Daubigny de toute beauté : le *Parc de Saint-Cloud*. C'est délicieusement peint, dans une fraîche coulée de perle fondue; le ciel est doux et tiède, pluie et soleil, aussi les verts mouillés brillent en émeraudes. Dans une salle voisine remarquons, en passant, un beau portrait de Van Dyck, *la Princesse de Barbançon, duchesse d'Arenberg*, si heureusement rendue par l'habile burin de Barbotin. Comme Van Dyck a bien été le peintre des grandes dames!



F. Lippi pinx

E. Burney, sc

ESTHER ENTRANT CHEZ ASSUÉRUS

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Porcabeuf Paris

Salle de Minerve. — Dessin de Calamatta d'après Ingres : *le duc d'Orléans*, un *archange Raphaël*, à la plume, par Ingres, et un crayon de Mercuri : *le roi Louis-Philippe, 1844.* Mais c'est ici que triomphe Prud'hon, ce vrai maître français ! Au milieu de contemporains pompeux et « pompiers », et



SUBLEYRAS. — BENOÎT XIV

quand Napoléon ordonnait, à la ronde, son apothéose en Imperator romain, Prud'hon restait français tout de même, évitant la mode romaine, ou plutôt l'arrangeant à la française, et fixant à lui seul un style empire plein de mesure et de goût. Enfin, tous les dessins qui se trouvent dans cette salle de Minerve sont une apothéose de ce grand artiste ! *L'Offrande à l'Amour*, *l'Innocence préférant l'Amour à la Richesse*, *le Printemps*, *l'Hiver*, *l'Été*, *l'Automne*, autant de perles ! Sans oublier deux esquisses sur papier bleu avec

rehauts de blanc, comme tous les autres dessins, du reste, et représentant *Joseph et la femme de Putiphar.* Joseph a du mal à se décrocher de cette amoureuse, plus entreprenante que prenante... Et c'est vivant, passionné, sans la moindre intention d'indécence.

Dans la salle voisine, arrêtons-nous devant le *Duel après le bal masqué,* de Gérôme. Un drame bien dessiné, d'une mise en scène parfaite, avec de l'esprit par-dessous. — Un peu plus loin : *Françoise de Rimini,* par Ingres. L'arrangement des deux figures des amoureux est une trouvaille de ligne et de sentiment. C'est d'une candeur toute primitive. Botticelli et Mantegna auraient signé ce petit tableau de grand artiste.

Salle de la Smalah. — À droite, en entrant : *Haut les têtes,* de Detaille. Le général Lepic, debout sur ses étriers, se redresse devant ceux qui se baissent. On sent passer les balles à travers les bonnets à poil; et, sur la gauche, dans le ciel gris, une batterie enflamme l'horizon, renvoyant, il faut l'espérer, en plus gros à l'ennemi ce que ce dernier envoie en plus petit; mais les bonnets à poil s'inclinent, — premier moment à passer, même chez des braves. Tout cela est bien vu, bien observé, bien vivant. Et à côté, un petit dessin du même auteur montre le duc d'Aumale, le jeune colonel, levant l'épée et donnant le signal de la victoire à Taguin, le 16 mai 1843. — Un peu plus loin, une grande copie au crayon rehaussé de sépia, par Carl Girardet, d'après la *Smalah* d'Horace Vernet. Puis, de Perraut, une copie d'un portrait de Louis-Philippe accompagné de ses cinq fils, sortant du palais de Versailles, par Horace Vernet. Ces Fils de France ont vraiment belle mine derrière le Roi leur père. Enfin, une aquarelle de Thomas Lawrence, morceau d'art de premier ordre : *portrait de l'empereur d'Autriche, François Ier* (1806-1835). Manier l'aquarelle de cette magistrale façon ne se rencontre pas souvent. La tête est expressive, paraissant très ressemblante, très observée, et les mains sont supérieurement traitées. Tout le reste est mené avec une intéressante virtuosité.

Galerie du Logis. — Ici de l'histoire dessinée par des portraits au crayon, de tout premier ordre; certains sont de véritables petits chefs-d'œuvre! Je cite, au hasard : *François Ier; les fous Thonin et Triboulet; Henri de Gondi,*



Lancret. — Le Déjeuner au jambon

Gravé par P.-E. Moitte

archevêque de Paris; Henri III; Anne du Plessis, dame de Monvoisin; Sébastien de Luxembourg; Marguerite de Valois, reine de Navarre; François de Coligny. J'en passe, et des meilleurs ! Il faudrait pour ces dessins tout un article, et des plus longs !

Et maintenant, un coup d'œil pour finir à la salle rouge, dite salle de la Tribune, et au *Santuario*.

En entrant dans la salle de la Tribune, à gauche, un Reynolds un peu assourdi par les bitumes, *les deux Waldegrave*. Le mouvement de l'enfant qui se blottit contre le sein de sa mère est bien exprimé, avec cette recherche tout à fait anglaise de la grâce chez les enfants, recherche un peu maniérée parfois. — Plus loin une *Vue de Saint-Cloud*, par Bonington. Le ciel est orageux, le tout est un peu noir, mais c'est d'une belle matière de peintre : un précurseur de notre Daubigny, du moins dans le paysage ! Notons, à côté, une belle esquisse de l'*Entrée des croisés à Constantinople*, par Delacroix. Dans cette petite toile on sent venir la grande, le chef-d'œuvre ! Puis, en suivant la cimaise, deux esquisses de Prud'hon, deux perles de grâce et de sentiment. Nous arrivons en même temps devant des morceaux d'art de la plus grande valeur pour l'histoire de la peinture : *Jeanne de France, duchesse de Bourbon*, et le *Christ en croix* (diptyque), par Memling ; le *Sauveur du monde*, par Luini ; *l'Automne*, de Botticelli ; un *Saint Mathieu*, de Fra Angelico. Puis, sur un autre panneau : *Ingres*, par lui-même, à vingt-quatre ans ! Il avait déjà la science et le goût. C'est un beau morceau, à part quelques sécheresses. Et du même : la *Stratonice*. Elle entre, et le médecin a compris le mal dont se mourait son jeune ami. Rien n'est plus noble de forme.

La *Stratonice* est une trouvaille d'art antique, une Tanagra idéale ! Et le groupe des deux hommes se silhouette par de beaux plis bien ajustés, avec un profond sentiment de la grandeur et du caractère. La composition architecturale, inspirée par les premières fouilles de Pompéi, complète le tout. Malheureusement, le maître a répandu sur tant de qualités précieuses une couleur qui leur fait du tort. Les rouges et les bleus sont communs, et empêchent vraiment d'admirer à l'aise cette œuvre digne des contemporains de Phidias.

A côté de la *Stratonice*, *Napoléon*, par Gérard. Est-il ressemblant ? Il n'en a pas l'air. C'est si loin, comme construction anatomique, du masque moulé à Sainte-Hélène. Un peu plus loin, voici un *Portrait de Molière* par

Mignard. Ici, la ressemblance se sent. Les yeux sont fatigués, l'expression en est un peu triste, celle de sa vie. C'est un portrait au saut du lit. C'est profondément vécu, la Comédie-Française devrait en avoir une copie. Enfin, n'oublions pas, dans cette salle, le *Portrait du Prince de Talleyrand* par Ary Scheffer. La tête est belle avec ses grands cheveux blancs, un peu jaunes, avec ses yeux fins, observateurs, et sa bouche dédaigneuse. L'allure est



P. Mignard. — Molière

noble, celle d'un grand seigneur, d'un prince-diplomate ; tout le corps est dans l'ombre, ce qui ramène à la tête, tête superbe, qui vous retient et vous captive. C'est un des meilleurs morceaux d'Ary Scheffer.

La *Mort du duc de Guise*, par Paul Delaroche. Dramatique page d'histoire, écrite de main de maître. On ne pouvait reconstituer cette scène avec plus de réalisme. C'est vu, c'est vécu. Un meurtre d'État vient d'être commis. Le duc est tombé au pied de son lit, les bras ouverts, la tête repliée sur sa poitrine ; et le rideau de la grande porte de gauche se soulève... et c'est Henri III qui vient savoir... Tous les courtisans, compagnons de crime, lui montrent, de leur épée, l'ennemi à terre, et pour toujours ! La demi-obscurité

de la chambre, la distribution des figures, avec le groupe des assassins, commençant, à droite par l'assassiné, et finissant à gauche par Henri III, font de cette œuvre une composition de premier ordre, l'œuvre maîtresse de Delaroche.

Le **Santuario** !... A gauche, dans le pan coupé, la *Vierge de la maison d'Orléans*, un Raphaël d'une grande pureté. De tous les maîtres, Raphaël est celui qui a su exprimer avec le plus de noblesse de sentiment, de caractère religieux, ce groupe divin de la Vierge et l'Enfant Jésus. Le duc d'Aumale faisait remarquer à ses invités le regard plein de gravité de l'Enfant, ayant le pressentiment de son passage douloureux à travers les hommes. Sur le panneau, en face de la porte d'entrée : *Esther et Assuérus*, de Filippino Lippi. Précieux morceau d'art du xve siècle. Jamais œuvre ne fut de plus rare conservation. La figure d'*Esther*, gravée pour la *Revue* par Burney, est un morceau exquis de grâce simple et naïve.



FR. GÉRARD. — BONAPARTE

Sur l'autre pan coupé, les *Trois Grâces*, de Raphaël, sainte relique de l'art, petit panneau grand comme la main, et grand de tout l'au delà qu'un homme de génie peut créer dans un jour d'inspiration surhumaine ! Jamais le culte du Beau ne s'exprima plus religieusement.

Sur un fond d'un bleu tendre, avec des collines et une rivière qui les contourne, trois jeunes femmes, nues, se tiennent debout. C'est d'un dessin solide et plein de grâce, d'une couleur précieuse, d'un arrangement inattendu. Les *Trois Grâces* tiennent chacune dans la main la pomme de victoire... heureusement... car une seule à donner aurait obligé de commettre deux crimes de lèse-beauté ! Enfin, ce sont bien là les trois *Victorieuses* que Raphaël a voulu exprimer dans cette page d'amour !

Que voir... après un pareil chef-d'œuvre? Il ne reste qu'à quitter ces galeries solitaires, où le Prince n'est plus ! Je ne peux cependant me



P. Mignard. — Le Cardinal Jules Mazarin

Gravé par Van Schuppen

résigner à sortir du château sans revoir cette bibliothèque où, le dimanche, il était là, le noble duc, au milieu de ses invités, assis devant sa table, sa canne à bout de caoutchouc posée dessus, et se faisant apporter des livres de roi ! Ainsi, avant de reprendre le chemin de Paris, on écoutait le prince, silencieusement, respectueusement, et c'était de l'histoire contemporaine qu'on venait de vivre !

Maintenant, les fenêtres de la bibliothèque sont à demi fermées; dans l'ombre, sous des reflets de glaces, on aperçoit les reliures d'or, les livres d'heures des reines de France ; et la table est vide, et le fauteuil est vide, et, pour toujours, le Prince est parti... Seul, sur la cheminée voisine, le buste du grand Condé semble vivre, relevant la tête, en combatif, et défiant l'Avenir d'oublier le Passé.....

BENJAMIN-CONSTANT.





LES DESSINS



Tous les grands collectionneurs ont dans leur carrière une période de fougue, quelques années de tempérament jeune, pendant lesquelles rien ne semble trop haut à leur passion ; on les sent ne calculer plus ; ils ont en eux le besoin irrésistible d'amasser et de joindre à leurs précédents trésors d'autres pièces encore bien plus rares. Pour M. le duc d'Aumale, cette extase de jeunesse apparaît au lendemain de sa rentrée dans la vie civile. L'amour de toute sa vie, l'armée, ne l'occupe plus qu'en pensée, il tourne sur Chantilly l'admirable dépense de soi-même dont il est volontiers prodigue. Rendu aux lettres et aux arts, il dirige d'autres plans de campagne, et met à la poursuite de l'œuvre unique ses qualités d'homme d'action, de philosophe et de savant. Successivement on lui voit enrichir le musée dont il vient de doter la nation française, de ce que les plus audacieux et opulents amateurs admirent de loin sans oser prétendre à la possession. Alors c'est pour lui comme une coquetterie raffinée que d'arrondir ce domaine dont il n'est plus que l'usufruitier. Il arrête ainsi les *Trois Grâces*



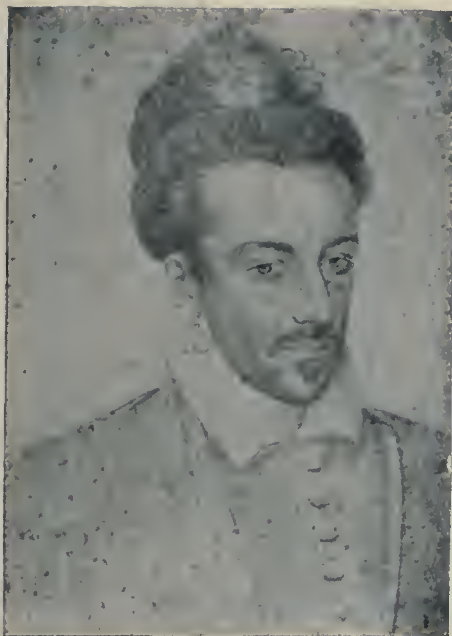
L'AMIRAL COLIGNY
Dessin de François CLOUET

de Raphaël, l'*Esther* de Lippi, les crayons français de lord Carlisle, les miniatures de Jean Fouquet, au galop, à coups répétés et rapides, comme on le voyait autrefois, le sabre à la main, s'emparer de la Smalah. Une simple reconnaissance, un travail d'approche par un sous-ordre, et la position une fois étudiée, l'affaire s'enlevait, alors que personne n'avait rien pu savoir encore. Les crayons de lord Carlisle et les Fouquet de Francfort furent les plus brillantes entre tant de victoires!

Pour ces *crayons*, imaginez l'album étourdissant, bien complet, la réunion sans pareille de tous les seigneurs et dames de la cour de François Ier et de celle d'Henri II, le monde de Brantôme pris au jour le jour, sur le vif, par les Clouet ou leurs élèves ; toute une époque retrouvée en des portraits mignards, admirables de fraîcheur, passés en Angleterre chez lord Carlisle par un de ces hasards que nos révolutions expliqueraient peut-être. Là-bas, à Castle-Howard où on les conserve, M. Léon de Laborde les a vus et décrits, un peu à la course, et lord Ronald Gower les a copiés en des autolithographies trop som-



LA REINE ÉLISABETH D'ESPAGNE
Dessin de François CLOUET



Henri III, dessin du xvie siècle

maires. Mais il y avait dans ces effigies splendides trop de personnages tenant à l'histoire de Chantilly, trop de belles dames aperçues aux fêtes du connétable, sans compter le connétable lui-même, les Condé, les rois François Ier, Henri II, François II, l'aïeul du prince Antoine de Bourbon, son arrière-grand'mère, Marguerite de Valois, Jeanne d'Albret, les princesses, les maîtresses, pour que M. le duc d'Aumale ne saisît point l'occasion qui lui fut un jour offerte. C'était en novembre 1889. Du prix demandé pour ces dessins aux crayons de couleur, on eût couronné trois cents rosières de Salency; mais il ne s'agissait pas de rosières. Par fortune, cette collection unique au monde allait à Chantilly compléter des acquisitions antérieures, les crayons provenant de Lenoir passés chez le duc de Sutherland, en Angleterre aussi, et ramenés en France par le duc d'Aumale, œuvres plus mêlées, plus modestes certes, nombreuses pourtant et encore très estimables.

Comme j'avais un peu vécu dans le commerce de ces hauts personnages, que je les connaissais au moins de vue, le prince me chargea de les rechercher à Londres. Il s'agissait d'un musée national, j'eus donc toutes les autorisations officielles, et mon



Marie de Gonzague, reine de Pologne
Dessin de Cl. Mellan

enthousiasme décida le prince. Je m'en sens quelque fierté. A part la Bibliothèque nationale, où l'on garde au moins six cents dessins de cette importance et de cette qualité, nul autre dépôt ne peut montrer d'aussi merveilleuses « portraitures » ni tant de visages en l'honneur desquels s'évertuèrent les historiens ou les poètes. Dans le nombre, une majorité d'esquisses de pre-



Mlle DE FONLEBON, dessin de Daniel DUMONSTIER

mier ordre, tenant à la fois de Jean Fouquet et d'Holbein, bien de France cependant, françaises à retrouver chacun de ces visages dans la rue, tant le type s'est conservé semblable, tant ce monde est nôtre par les physionomies, les attitudes, les expressions malignes ou naïves. Il y a là cette Marguerite de Lustrac qui a donné son château de Vallery au prince Louis de Condé, une Marie Stuart enfant, crayonnée à Saint-Germain par un apprenti, à la demande de Catherine de Médicis, et on a la lettre de la reine à la date même donnée par le portrait ; là est également Thony, le fou du connétable, lequel avait vécu à Chantilly, comme Triboulet à Saint-Germain, près du roi, et Triboulet est

aussi dans la série. Plus loin, toutes les belles filles des *Étrennes*, de Clément Marot, les d'Heilly, Mlle de Bonneval, Louise de Clermont, plus tard duchesse d'Uzès, dont Brantôme fait un conte si gaulois à propos du Saint-Père. Rentrés à Chantilly où ils avaient passé bien des jours de leur vie, ces gens sont



L'AMOUR ET L'INNOCENCE, dessin de P.-J. PRUD'HON

chez eux, dans leur vrai cadre; ils ne seraient nulle part aussi bien qu'ils sont. Et les y voici par une heureuse chance, par la volonté résolue et avisée d'un arrière-neveu qui avait pour leurs fredaines le sourire indulgent et la réflexion amie.

Puis les quarante Fouquet de Francfort tentèrent le prince. Il les savait une œuvre inimitable, quelque chose comme l'incunable de notre école fran-

çaise de peinture, tableaux tout petits, sur vélin, à la gouache, où l'âme d'un grand artiste s'était identifiée avec son temps, sa Touraine, la France du xve siècle, dans les époques voisines de la Pucelle d'Orléans et des Anglais. Cinquante ans avant Raphaël, le miniaturiste de Tours avait, en ces pages d'un livre de prières, enfermé plus d'idées et de philosophie hautaine que jamais autre ne sut faire en d'immenses surfaces. Et c'étaient des épaves encore de nos révolutions que ces trésors retrouvés en Bavière, acquis par M. Brentano, et depuis gardés pieusement dans une famille dont ils allaient faire la gloire et la fortune. Vers le milieu de ce siècle, Curmer les avait révélés, et au prix de quelles difficultés ! en un de ses livres en chromolithographie. Depuis, ils étaient restés à Francfort, dans le petit hôtel de la Taunus-Platz, décorant la salle de billard de M. Louis Brentano, cachés de la lumière par des rideaux de serge, en la compagnie d'un tableau, également de Fouquet, représentant Étienne Chevalier, le seigneur opulent pour qui Fouquet avait peint le livre d'heures.



JEUNE FEMME, dessinée par CARMONTELLE

M. le duc d'Aumale mit un point d'honneur à restituer à la France ces quarante chefs-d'œuvre arrachés au manuscrit primitif, et dont on voit un feuillet à Londres, un à la Bibliothèque nationale, deux au Louvre. Triomphant de toutes les difficultés, le prince était allé lui-même à Francfort, comme si la bataille eût exigé la présence du général en chef. Ce coup heureux avait été l'une de ses grandes joies ; il eût souhaité joindre aux miniatures le panneau peint provenant de Notre-Dame de Melun ; M. Brentano cette fois fut inflexible, une fortune ne l'eût pas décidé.

Mais le goût de ces reliques très anciennes n'était point chez M. le duc d'Aumale une passion exclusive ; il allait d'elles à Prud'hon, à Meissonier en passant par les intermédiaires. On trouve à Chantilly la collection, tout à fait



LOUIS-PHILIPPE, par Carle VERNET
Esquisse pour le tableau de la *Chasse*.

spéciale à la famille d'Orléans, de portraits exécutés par Carmontelle sous Louis XV, d'après les complaisants ou les familiers de l'arrière-grand-père du prince. Savants, artistes, jolies femmes posaient sans prétention devant l'artiste amateur qui, le soir venu, les amusait sur le théâtre de proverbes et de petites comédies badines. Tous de profil ces croquis, même le duc d'Orléans à cheval, sa trompe en sautoir, même le vieux Franklin, même les membres de l'infortunée famille Calas ! Il se devait que ces œuvres candides et sincères, si joliment XVIIIe siècle, où Mozart enfant jouait sur son clavecin, où Mme Hérault de Séchelles égrenait des frivolités, où le président de Meynières chevauchait une chaise, vinssent à Chantilly et y demeurassent à jamais : eux pour le siècle gai, et Raffet pour le siècle présent, pour les contemporains immédiats du prince, pour l'armée d'Afrique, dont le souvenir était sa meilleure extase. De Raffet au moins six cents aquarelles, portraits en pied troussés comme lui seul pouvait et savait, généraux, officiers d'Algérie, projets pour les *Portes de Fer* ou dessins du *Siège de Rome*. Le colonel du 17e léger gardait bien vive l'impression de ces années heureuses et fêtées, il y revenait volontiers, et Raffet, qui cependant n'avait jamais vu l'Afrique ni la guerre, lui



PHILIPPE-ÉGALITÉ, par Carle VERNET
Esquisse pour le tableau de la *Chasse*.

en donnait la note juste d'intuition, on peut dire, et de reconstitution géniale.

On dit ces histoires bien vite, trop en courant ; il faudrait un gros livre, et encore ne saurait-on point écrire tout ; on devrait mentionner les pièces rares, séparées, les dessins à la mine d'argent de l'école française, les Raphaël et les Michel-Ange, les crayons modernes, tant de chefs-d'œuvre qui vont faire du musée Condé, rendu public, un des plus riches qui soient en France. Au fond, il restera toujours, par-dessus ces trésors et les enveloppant encore de sa personnalité vivante, l'esprit du maître disparu. Bien longtemps, c'est lui qu'on viendra chercher là-bas, qu'on voudra retrouver à sa place familière de la bibliothèque, dans son grand fauteuil, sa pipe de soldat près de lui, jetant dans le respectueux silence le clairon de sa voix de grand chef, et dardant sur ses amis son œil clair de Français de France.

Henri BOUCHOT.





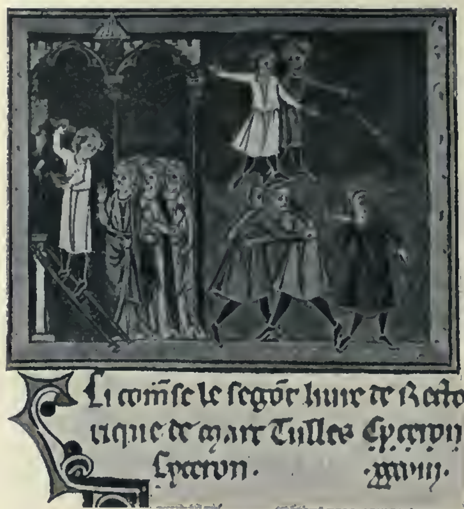
LE CABINET DES LIVRES



La bibliothèque qu'a formée le duc d'Aumale est à coup sûr l'une des parties du Musée Condé qui fait le plus d'honneur au fondateur et qui atteste le plus éloquemment l'élévation de ses vues, l'étendue de ses connaissances et la délicatesse de son goût. Le choix des morceaux qui la composent n'a été inspiré ni par des caprices passagers, ni par l'influence des modes qui se sont succédé depuis un demi-siècle et auxquelles bien peu d'amateurs ont pu résister. Il semble que, du jour où l'amour des livres s'éveilla chez le duc d'Aumale et lui parut pouvoir servir d'aliment à l'activité de son esprit et d'adoucissement aux tristesses de l'exil, il ait eu comme un pressentiment des services qu'il devait rendre aux lettres et aux arts en créant une bibliothèque qui offrirait les caractères d'un établissement d'utilité publique, destiné beaucoup moins à satisfaire de frivoles curiosités qu'à fournir des éléments d'études aux savants et aux artistes. Telle est la pensée qui a

dirigé des achats poursuivis sans relâche pendant près d'un demi-siècle, surveillés dans les moindres détails avec le soin le plus minutieux et préparés par un dépouillement assidu des catalogues de vente, par de fréquents voyages, par de longues visites chez les libraires de Londres et par d'incessantes correspondances avec les amis de Paris pendant les vingt années passées sur la terre étrangère.

Le résultat a répondu à des efforts aussi consciencieux et aussi persévérants. La bibliothèque de Chantilly est et restera une institution d'un genre particulier, où peuvent et pourront être consultés nombre de livres dont l'équivalent n'existe pas ailleurs, et dont beaucoup, sans la patriotique vigilance du duc d'Aumale, seraient allés enrichir les grands dépôts des pays voisins.



Miniature d'une traduction de la « Rhétorique » de Cicéron (1282)

L'origine et la composition des collections bibliographiques de Chantilly ont été exposées avec une rare compétence par l'éminent bibliographe à l'érudition duquel le prince aimait à recourir, et qui, dans le Catalogue de la bibliothèque du baron James de Rothschild, a donné le modèle de la méthode à suivre pour décrire des livres rares et précieux. Il faut lire la substantielle notice publiée par M. Émile Picot dans le *Bulletin du bibliophile*, si l'on veut se faire une idée exacte de l'ensemble des collections comprises dans la bibliothèque de Chantilly. Il serait oiseux de revenir sur un sujet si parfaitement traité. Il m'a semblé préférable de prendre quelques exemples d'après lesquels on pourra apprécier l'intérêt et la valeur de ces collections.

Laissant de côté la bibliothèque usuelle installée au rez-de-chaussée du château, qui renferme quantité d'excellents ouvrages d'histoire et de littérature, je ne parlerai ici que du « Cabinet des livres » ; c'est ainsi que le prince, fidèle à d'anciennes traditions, avait appelé la galerie du Châtelet dans laquelle sont soigneusement et élégamment réunis environ



Vue de la Bibliothèque

13.000 volumes, tous remarquables à des titres divers et se recommandant soit comme chefs-d'œuvre de calligraphie, de miniature, de typographie ou de reliure, soit comme anciennes copies ou éditions originales et rares de textes de la littérature française du moyen âge et des temps modernes, soit

enfin comme souvenirs de grands noms et de grands événements de notre histoire.

A Chantilly, la série des manuscrits proprement dits se compose d'environ 1.400 volumes, appartenant à trois fonds différents : les manuscrits de l'ancienne bibliothèque formée par le connétable de Montmorency et augmentée au XVIIe et au XVIIIe siècle par les Condé; les manuscrits du cabinet d'Armand Cigongue, achetés en bloc par le duc d'Aumale en 1861 ; les manuscrits acquis isolément par le prince pendant quarante-six années de sa vie. C'est surtout parmi ces derniers que se rencontrent les plus précieux ; ce sont ceux qui nous révèlent le mieux les goûts du créateur du Musée Condé et son ardent désir de conserver ou de restituer à la France les témoins d'un glorieux passé.



LA LÉGENDE DE THÉOPHILE
Psautier d'Ingeburge, reine de France, XIIIe siècle

L'une des dernières acquisitions du duc d'Aumale, l'une de celles qui lui ont causé la joie la plus vive et dont il a été chaleureusement félicité, a porté sur un manuscrit d'origine royale, que les plus illustres bibliothèques seraient fières de posséder : un psautier qui fut exécuté pour Ingeburge, femme de Philippe-Auguste, et qui depuis appartint aux rois saint Louis et Charles V.

Le calendrier par lequel s'ouvre le volume est suivi d'une série de grandes peintures, à fond d'or, qui couvrent 27 pages du manuscrit et dont les sujets ont été pour la plupart empruntés à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament. Ces peintures sont assurément l'une des œuvres les plus brillantes qu'ait produites l'art du commencement du XIIIe siècle. La copie du texte et

les ornements qui l'accompagnent ne sont pas moins remarquables. Tout concourt à faire de ce psautier un livre de grand luxe ; on ne peut l'ouvrir sans être convaincu qu'il a été fait pour un personnage qui occupait un des premiers rangs dans le monde féodal. Ce personnage était une femme ; dans les prières qui sont à la suite du psautier, le copiste a fait entrer les mots : *famulæ tuæ*, *debitrix*, *pollicita*, *digna*, *peccatrix*, etc., auxquels une main moderne a maladroitement substitué les mots : *famulo tuo*, *debitor*, *pollicitus*, *dignus*, *peccator*. Le nom de la dame qui devait réciter ces formules nous est



Dante et Virgile aux Enfers
Miniature italienne d'un commentaire de Dante, par Gui de Pise, xive siècle

révélé par l'insertion de trois anniversaires dans le calendrier : au 5 mai, celui de Sophie, reine de Danemark ; au 13 du même mois, celui de Waldemar, roi de Danemark ; au 19 juin, celui d'Aliénor, comtesse de Vermandois.

Il s'agit ici d'Eléonore, comtesse de Vermandois, morte peu après 1219, de Waldemar le Grand, roi de Danemark, dont le décès est rapporté au 12 mai 1182, et de la reine Sophie, femme de Waldemar le Grand. Or, quelle est en France, au commencement du xiiie siècle, quand les relations étaient si rares avec le Danemark, quelle est la grande dame qui pouvait avoir intérêt à faire marquer dans son livre de prières le jour anniversaire de la mort de Waldemar le Grand et de Sophie ? Ainsi posé, le problème ne peut recevoir qu'une solution. C'est évidemment la malheureuse épouse de Philippe-

Auguste, Ingeburge de Danemark, qui a fait inscrire dans son psautier les noms de son père et de sa mère. A ces noms, dictés par la piété filiale, elle avait voulu en associer un troisième, celui d'Eléonore de Vermandois, l'une des plus puissantes vassales de Philippe-Auguste, dont l'amitié n'avait sans doute jamais abandonné la reine au milieu des épreuves qu'elle eut à traverser.

On sait que ces épreuves, commencées en 1193, le lendemain de la célébration du mariage, se prolongèrent jusqu'en 1213 ou 1214, et qu'à partir de cette dernière date, Philippe-Auguste traita Ingeburge avec les égards dus à l'épouse et à la reine. Un souvenir de la réconciliation a été consigné dans le calendrier où nous lisons, au 27 juillet, une quatrième note historique ainsi conçue :

Sexto kalendas augusti, anno Domini M°CC quarto decimo, veinqui Phelippe, li rois de France, en bataille, le roi Othon et le conte de Flandres et le conte de Boloigne et plusors autres barons.

Il est donc démontré jusqu'à l'évidence que le Psautier de Chantilly a appartenu à la reine Ingeburge, et que cette princesse y avait fait inscrire le nom de ses parents, celui d'une amie et la mention du plus glorieux événement du règne de son mari.

Ingeburge mourut en 1236. Tout porte à croire que son psautier resta dans la maison royale et qu'il devint la propriété de saint Louis, petit-fils de Philippe-Auguste. Telle est une tradition attestée par une note du XIVe siècle, qu'on lit au revers du dernier feuillet : *Ce psaultier fu saint Loys.* Cette tradition est d'autant plus respectable qu'à la fin du XIVe siècle on conservait ce psautier au château de Vincennes comme une relique de saint Louis, à côté d'un autre psautier que des preuves matérielles démontrent avoir été fait vers l'année 1260 pour le saint roi et qui est exposé à la Bibliothèque Nationale, dans la galerie Mazarine. C'est bien le psautier d'Ingeburge qui est ainsi mentionné dans l'inventaire du mobilier de Charles V, en 1380 : « Ung gros psaultier, nommé le Psaultier saint Loys, très richement enlumyné d'or et ystorié d'anciens ymages; et se commance le second fueillet *cum exarserit.* » Il figure dans les mêmes termes sur un inventaire des joyaux du château de Vincennes, dressé en 1418; mais il est noté comme disparu lors d'un recolement auquel on procéda en 1420. A partir de cette date, nous perdons la trace du psautier d'Ingeburge pendant plus de deux cents ans. Il se retrouva



ENFANTS TURCS À LA FONTAINE

au commencement du xviie siècle, en Angleterre ; Pierre de Bellièvre l'en rapporta, au retour de son ambassade à la cour de Charles Ier, et l'offrit au président Henri de Mesmes, en 1649. Peu de temps auparavant, un faussaire avait ajouté sur les feuilles de garde, en caractères du moyen âge, des notes



Bréviaire de Jeanne d'Évreux, xive siècle

dans lesquelles la série des possesseurs du livre était établie sans lacunes depuis saint Louis, qui l'aurait donné sur son lit de mort à Guillaume de Mesmes, son premier chapelain.

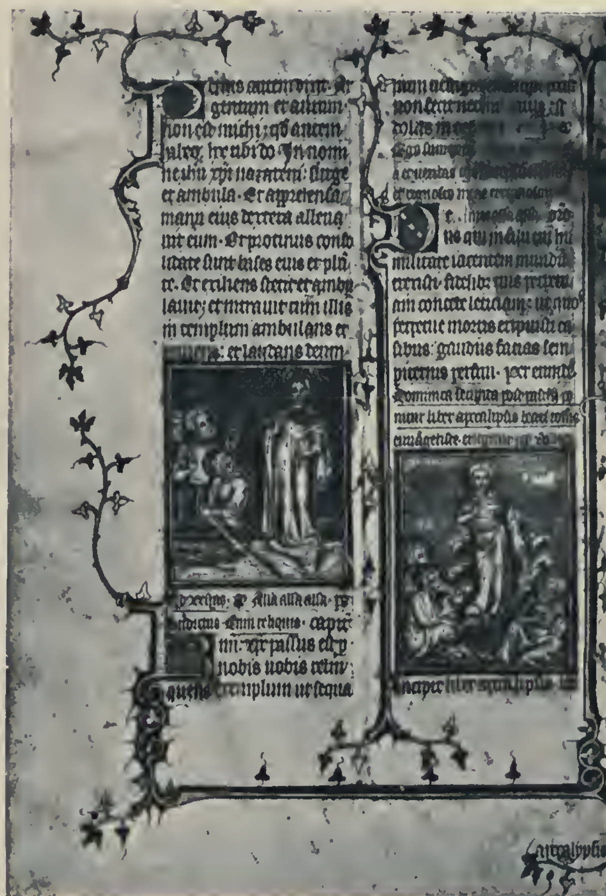
Ces notes avaient été fabriquées pour échafauder une généalogie de la maison de Mesmes dont la fausseté a été reconnue à la fois par d'Hozier et par Saint-Simon. On ignore quel fut l'auteur ou l'inspirateur de ces notes : ce qui est certain, c'est que le président de Mesmes s'empressa de les accepter ;

il considéra le psautier comme la pièce la plus précieuse de ses archives, et il prit des précautions toutes particulières pour en assurer la conservation dans sa famille. Voici une clause du testament qu'il dicta à deux notaires de Paris, le 23 février 1673 et dont la minute originale s'est rencontrée il y a peu de semaines chez un libraire de Paris :

Veult et entend le dit seigneur testateur que le Psautier du roy saint Louis, par luy donné à messire [Guillaume] de Mesmes, son premier aumosnier, l'ancienne bible manuscrite et toutte la bibliothèque composée tant des livres que des manuscrits qui sont dans les deux salles basses du dit grand hostel de Montmorency, soient et appartiennent à mon dit sieur le président, son fils aisné, lesquels psautier de saint Louis, ancienne bible manuscrite et bibliothèque de livres et manuscrits, le dit testateur a substitué et substitue perpétuellement à l'aisné de sa maison, qui fera profession de robbe.

A côté du psautier d'Ingeburge, dans une vitrine d'honneur du Cabinet des livres, le duc d'Aumale a placé un autre manuscrit d'origine royale, un demi-bréviaire, de petit format, en vélin d'une extrême finesse, qui lui a été cédé par M. Louis Blancard, correspondant de l'Institut à Marseille. C'est la partie d'été d'un bréviaire franciscain. L'écriture en est de la plus parfaite régularité. Le copiste a judicieusement employé deux types de grosseur différente : l'un, le plus gros, pour les psaumes, les hymnes, les oraisons, les capitules et les leçons ; l'autre, le plus petit, pour les versets, les répons, les antiennes, et pour diverses indications liturgiques. Dans presque toutes les initiales ordinaires (il y en a plus de 1.300) l'enlumineur a figuré alternativement les armes de France, celles de Navarre et celles d'Évreux. De grandes initiales, au nombre de cinquante, sont ornées de dessins plus ou moins grotesques ; de ces initiales partent des rinceaux qui courent tout le long des marges latérales ou dans les entre-colonnes, et qui sont toujours exécutés avec un goût exquis et une irréprochable sobriété. Le plus bel ornement du bréviaire consiste en cent quatorze petits tableaux, la plupart peints en grisaille, sur des fonds d'or et de couleur ; beaucoup se font remarquer par l'expression des figures, la grâce des attitudes et la disposition des groupes. A coup sûr, nous avons là quelques-uns des chefs-d'œuvre de la peinture française de la première moitié du XIVe siècle. Il faut les attribuer à l'atelier d'où sont sorties les miniatures du célèbre bréviaire de Belleville, exposé à la Bibliothèque Nationale, dans la galerie Mazarine, et celles de la bible enluminée en 1327 par Jean Pucelle, Anciau de Ceus et Jaquet de Maci.

L'aspect général du volume suffirait pour lui assigner une origine princière, lors même que les lettres armoriées ne seraient pas là pour en porter témoignage. C'est à ces lettres armoriées qu'il faut demander le nom du



Bréviaire de Jeanne d'Évreux

prince ou de la princesse pour qui un si riche bréviaire a été exécuté : la répétition systématique des armes de France, de Navarre et d'Évreux nous conduit tout naturellement à désigner Jeanne d'Évreux, femme de Charles le Bel, roi de France et de Navarre. Cette reine est aussi connue par sa dévotion à l'ordre des Franciscains que par son amour des beaux livres.

Des mains de Jeanne d'Évreux, morte en 1371, le bréviaire passa dans

celles de Charles V, et nous le rencontrons décrit en 1380, dans l'inventaire du mobilier royal. Il était conservé alors à Vincennes, dans un coffre de la grande chambre du roi, avec le bréviaire de Belleville.

Ce n'est pas le seul livre du roi Charles V qui ait trouvé un asile dans le Musée Condé. Un recueil de traités de dévotion, orné de peintures, que le duc d'Aumale a acquis en 1891, figure sur le catalogue des livres de la tour du Louvre, dressé par Gilles Malet, le bibliothécaire de Charles V. Il faut aussi, selon toute vraisemblance, assigner la même origine à une belle *Légende dorée* en français, dans laquelle on reconnaît l'écriture d'un des copistes attitrés du roi et dont la grande peinture initiale à encadrements tricolores, représentant le couronnement de la sainte Vierge, paraît être une réplique du frontispice du bréviaire de Jeanne d'Évreux, reproduit ci-dessus à la page 359. Cette *Légende dorée*, comme beaucoup de volumes de la librairie du Louvre, a été portée en Angleterre au xve siècle, ainsi qu'on doit le supposer d'après un essai de plume jeté au bas de la dernière page :

And yf my penne were better,
Better schuld be my letter.

Le duc d'Aumale feuilletait avec une respectueuse volupté les livres qui avaient été faits pour les princes amis des lettres et des arts, ou qui leur avaient appartenu. Heureux d'avoir pu faire entrer dans son musée quelques débris de la librairie de Charles V, il s'applaudissait peut-être encore davantage d'avoir recueilli dans l'héritage des Montmorency et des Condé, plusieurs des manuscrits du plus grand amateur d'œuvres d'art du moyen âge. J'ai nommé Jean, duc de Berri. On peut admirer à Chantilly cinq volumes qui viennent authentiquement des somptueuses collections de ce prince :

Les dix premiers livres de la *Cité de Dieu* de saint Augustin, traduits par Raoul de Presles;

Les *Éthiques* d'Aristote, mises en français par Nicole Orême;

Le *Roman des déduis de la chasse*, par Gace de la Bigne;

La deuxième décade de Tite Live, traduite par Pierre Bersuire.

Mais, quel que soit l'intérêt de ces manuscrits, ils doivent céder le pas aux « très riches heures du duc de Berri », incomparable volume qui brille au premier rang parmi les merveilles du Musée Condé et dont la réputation est aujourd'hui universelle.

Ce qui frappe en ouvrant ce livre, c'est que, si l'écriture du texte est uniforme, les peintures qui le décorent appartiennent à deux écoles et à deux époques différentes. Beaucoup des tableaux, et ce sont les meilleurs, ont été exécutés du temps et d'après les instructions du duc de Berri. Les autres ne



LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC JEAN DE BERRI. — HALLALI DU SANGLIER

doivent pas être antérieurs au milieu du xve siècle. La décoration du livre n'était point terminée à la mort du duc de Berri, et un inventaire dressé en 1416 nous atteste à la fois qu'il était inachevé et que des artistes flamands, Pol de Limbourg et ses frères, étaient chargés d'en exécuter les miniatures. C'est à ces artistes qu'il faut attribuer les peintures de la partie primitive du livre, peintures auxquelles nous ne trouvons, parmi les œuvres contemporaines,

rien de supérieur, ni pour l'élévation de la pensée, ni pour l'originalité de la composition, ni pour la délicatesse de l'exécution. A défaut d'une description qui serait fort insuffisante, il faut renvoyer à cinq héliogravures de Dujardin, insérées en 1884 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et qui donnent des originaux une idée aussi exacte qu'on peut l'attendre d'une reproduction en noir.

La première des peintures ainsi reproduites occupe le fol. 25 v° du manuscrit; elle représente les principales scènes du paradis terrestre : la tentation d'Ève par le serpent, la séduction d'Adam, la condamnation d'Adam et d'Ève, enfin l'exclusion du paradis. Dans ce tableau, dont la conception contraste avec la banalité trop ordinaire à l'imagerie du moyen âge, tout est traité avec un goût, une expression de sentiment et une habileté de main qui dénotent un artiste de premier ordre.

Il faut encore plus admirer le tableau de la Purification, qui est au fol. 54 v°. Il eût été difficile de mieux disposer les groupes, de donner plus de vie aux personnages, de les draper avec plus d'ampleur et de tirer un meilleur parti des détails d'une architecture à la fois simple et majestueuse.

Ce tableau et celui du paradis terrestre trahissent des influences italiennes. M. F. von Duhn a signalé une analogie frappante entre la figure d'Adam agenouillé et celle d'une statue antique, de l'école de Pergame, aujourd'hui conservée au musée d'Aix. D'autre part, M. Eug. Müntz a fait remarquer que la miniature de la Purification est imitée d'une fresque peinte par Taddeo Gaddi, dans la chapelle Baroncelli, à Sainte-Croix de Florence. C'est aussi par des influences italiennes qu'il faut expliquer la présence d'un plan de Rome, de forme circulaire, que M. Müntz a fait reproduire en 1885, avec un savant commentaire, dans la *Gazette archéologique*.

Les peintures du calendrier, qui forment une des plus curieuses parties des « très riches heures », appartiennent franchement à l'école française ou flamande. Trois d'entre elles sont bien connues par les héliogravures de la *Gazette des Beaux-Arts*. Une quatrième, celle du mois de mai, a été reproduite par M. Jules Robuchon, dans les *Paysages et monuments du Poitou*. On peut, par ces exemples, apprécier l'exquise perfection du travail. L'art du moyen âge n'a rien produit de plus achevé que le tableau de la tondaille des moutons, que celui des faucheurs et des faneuses, que celui des deux paysans dont l'un herse la terre et l'autre jette la semence, que celui du sanglier déchiré par des chiens dans une clairière de forêt. L'intérêt de ces peintures est encore

singulièrement relevé par les représentations de châteaux qui en forment les derniers plans, et qui, prises isolément, constituent des documents pittoresques et archéologiques d'une valeur exceptionnelle. Il est impossible, en



Les très riches heures du duc Jean de Berri. — Les Rois Mages

effet, de ne pas reconnaître le château de Poitiers sur le tableau du mois de mai, le Palais et la Sainte-Chapelle de Paris sur celui du mois de juin, le Louvre sur celui du mois d'octobre et le château de Vincennes sur celui du mois de décembre. Tout porte à croire que nous avons une vue de Mehun-sur-Yèvre dans un autre tableau, où se voit, arborée au haut des tours d'un château, la bannière du duc de Berri.

Beaucoup d'autres pages sont de nature à piquer la curiosité des antiquaires. On peut citer notamment, au fol. 194, une vue du Mont-Saint-Michel, qui est à rapprocher de celle qui orne, à la Bibliothèque Nationale, le livre d'heures de Pierre II, duc de Bretagne.

Quand on lira les pages écrites par le duc d'Aumale, pour servir de préface au catalogue de ses manuscrits, on partagera l'enthousiasme avec lequel le prince rapporta d'un voyage à Gênes les « très riches heures » du duc de Berri. Il ne dut pas être moins vivement ému le jour où il reçut à Chantilly, ramenés de Francfort par les soins de M. Émile Picot, les débris d'un livre d'heures aussi fameux, les quarante miniatures peintes par Jean Fouquet pour Étienne Chevalier et qu'une récente publication de M. Gruyer a si bien mises en lumière.

Presque toutes les grandes bibliothèques princières ou seigneuriales du xve et du xvie siècle sont représentées au Musée Condé par des morceaux plus ou moins considérables. Il en est deux dont les manuscrits y sont arrivés en bloc avec les fonds des Montmorency et des Condé; le duc d'Aumale en a raconté les origines et les vicissitudes, en 1856, dans un recueil anglais, les *Philobiblon Miscellanies.*

La première avait été formée sous le règne de Louis XI par un serviteur de ce roi, Jean du Mas, auquel étaient échus plusieurs des manuscrits d'un des plus notables bibliophiles du milieu du xve siècle, Jacques d'Armagnac, duc de Nemours : à Chantilly, il n'y a pas moins de quinze volumes qui ont cette noble origine ; dans le nombre il convient de distinguer les trois tomes du roman de Tristan, copiés par Gilles Gassien, de Poitiers, et enluminés par un peintre originaire de Cologne, Girard d'Espinques, mort dans un village de la Marche tout à la fin du xve siècle.

La seconde des bibliothèques dont il est ici question venait aussi d'un officier de Louis XI, Antoine de Chourses, gouverneur de Béthune, qui a fait peindre ses armes et celles de sa femme, Catherine de Coëtivy, sur une quarantaine de manuscrits en vélin, presque tous remarquables, les uns par la beauté de l'exécution, les autres par la valeur des textes qu'ils renferment.

C'est un peu au hasard, et en suivant l'ordre chronologique, que j'indiquerai plusieurs collections françaises de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie, dont quelques épaves sont arrivées à Chantilly. Il suffit de men-

tionner les noms des personnages qui ont possédé les volumes auxquels je fais ici allusion :

La reine Anne de Bretagne : poème latin de Fauste Andrelin, dont la reliure originale a été remplacée au XVIIe siècle par une reliure aux armes du cardinal de Richelieu ;



LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC JEAN DE BERRI. — LAZARE

Le cardinal Georges d'Amboise : traduction française de Valère Maxime, en deux gros volumes, qui avaient été copiés pour Louis du Périer par Jean Tybonnier de Lyon ;

Le roi François Ier : traduction de Diodore de Sicile par Antoine Macault, avec un frontispice représentant la cour du roi ; —le livre III des *Commentaires de la Guerre gallique*, ouvrage dont les deux autres livres sont : le premier, au Musée Britannique, le second, à la Bibliothèque Nationale, et dont les auteurs sont connus, grâce

à l'inscription des cartes contenues dans le volume conservé à Chantilly : « Albertus Pichius, auxilio Godofredi, pictoris Batavi, faciebat, præcipiente Francisco Molinio, mense novembris, anno sesquimillesimo vigesimo. »

Marguerite d'Angoulême, sœur de François I[er] : *la Coche* ou *le Débat d'amour.*

Je ne prolongerai pas plus loin dans les temps modernes cette revue des manuscrits du Musée Condé dont la noblesse de l'origine ou le luxe de l'exécution mérite de fixer l'attention, et je ne ferai même pas la moindre allusion aux chefs-d'œuvre calligraphiques du XVII[e] siècle qu'on y voit en si grand nombre.

L'espace dont je dispose me permettra à peine de laisser entrevoir quelles ressources les collections de Chantilly fournissent pour les études littéraires et historiques. La richesse de la mine est d'ailleurs connue de beaucoup de savants auxquels le duc d'Aumale a libéralement communiqué ses trésors. Citons seulement comme exemples :

Un recueil de romans de la *Table ronde*, largement utilisé par M. Gaston Paris, dans le tome XXX de l'*Histoire littéraire de la France;*

Un volume de contes pieux et de fabliaux, au nombre de quatre-vingts, ayant dû appartenir à un jongleur du XIV[e] siècle, qui avait gravé son nom (Henry) sur les ais de bois de la reliure primitive;

Le roman provençal de Guillaume de La Barre, publié par M. Paul Meyer, pour la Société des anciens textes français;

L'*Enfer* de Dante, avec le commentaire de Gui de Pise, qui a jadis appartenu au marquis Archinto, de Milan;

Un recueil de ballades, motets et autres morceaux, les uns en latin, les autres en français, tous notés à deux, trois ou quatre parties : ce recueil, copié au commencement du XV[e] siècle par une main italienne, contient les noms d'une quarantaine de poètes ou de musiciens; il nous a transmis plusieurs pièces renfermant des données historiques;

Le *Mystère de la Résurrection*, joué à Angers au mois de mai 1456, à la fin duquel se lit le texte breton du *Credo;*

Une traduction française de la *Rhétorique* de Cicéron, faite à Saint-Jean-d'Acre, en 1282, par maître Jean d'Antioche, surnommé Harent, à la requête de frère Guillaume de Saint-Étienne, de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem : travail qui n'a pas encore été étudié et qui est d'une grande importance pour l'histoire des plus anciennes traductions des auteurs latins de l'antiquité; le manuscrit qui nous l'a conservé paraît être un exemplaire original qui a été l'objet d'une revision attentive; il est orné de miniatures, dont l'une, représentant les exercices de la palestre et la peinture d'une statue de Junon, par Zeuxis, est reproduite quelques pages plus haut;

Un traité latin, composé par Gui de Pavie ou de Vigevano, médecin du roi Phi-

lippe de Valois : il comprend des extraits de Galien, réunis sous le titre de *Notabilia Philippi septimi* et suivis de grands dessins d'anatomie ;

Un abrégé en français de la *Chronique* de Robert de Saint-Marien d'Auxerre, dont



Macault lisant a François Ier sa traduction de Diodore de Sicile
Miniature française du xvie siècle

on n'a encore signalé qu'une copie très défectueuse conservée à la bibliothèque de Berne ; à l'exemplaire du Musée Condé est jointe la *Chronique* des rois de France, qu'un ménestrel offrit à son maître Alfonse de Poitiers, frère de saint Louis.

Une *Chronique* des rois de France, mêlée de récits romanesques, datant du commencement du xve siècle et connue par l'emploi qu'en a fait Claude Fauchet, d'après une copie incomplète qui lui appartenait et qui est passée à la Bibliothèque Nationale.

Les historiens des temps modernes trouveront des sources inépuisables de renseignements sur le xvie et le xviie siècle dans les correspondances des Montmorency et des Condé, constituées en volumes dont l'arrangement peut être donné comme modèle. Pour les époques plus anciennes les archives abondent en documents curieux sur la topographie et l'histoire de différentes provinces.

Je n'ai parlé jusqu'ici que de la partie manuscrite des collections que le duc d'Aumale a réunies à Chantilly, et qu'avec l'aide de son dévoué secrétaire, M. Macon, il a disposées de façon à satisfaire la curiosité des visiteurs et à faciliter les recherches des travailleurs. Il me reste à dire quelques mots des livres imprimés, dont l'importance est peut-être encore supérieure à celle des manuscrits.

On peut affirmer sans hésitation qu'il y a dans le Cabinet des livres de Chantilly des pièces rares et précieuses, de toutes les époques, rentrant dans chacune des divisions du cadre bibliographique. Beaucoup se présentent dans des conditions tout à fait exceptionnelles : tirages sur vélin ou sur papier de luxe, reliures anciennes aux armes des plus illustres bibliophiles, annotations de littérateurs célèbres, additions de dessins originaux ou d'épreuves d'artistes.

Certaines séries peuvent rivaliser avec les séries correspondantes des plus grandes bibliothèques, non pas pour le nombre, mais pour le choix des ouvrages et la pureté des exemplaires. Le prince a su mettre à profit un concours de circonstances extraordinaires, qui se sont rarement rencontrées au xixe siècle et qui ne se représenteront plus, maintenant que presque tous les exemplaires de beaucoup de livres rares sont immobilisés dans les dépôts publics.

C'est ainsi que le duc d'Aumale a pu s'assurer la propriété de la merveilleuse collection d'incunables qu'avait formée Franck Hall Standish. Tel était le nom d'un bibliophile, aujourd'hui un peu oublié, qui avait le culte des éditions du xve siècle et qui était parvenu à en rassembler une prodigieuse quantité.

Dans le nombre se trouvaient les plus anciens monuments typographiques des différents pays de l'Europe, notamment de l'Allemagne et de l'Italie ; il avait acquis la partie la plus précieuse de la bibliothèque du comte Gaetano

Melzi. C'était un véritable trésor, que Standish légua au roi Louis-Philippe et qui échut au duc d'Aumale en 1851. Le prince en comprit bien toute la valeur, et il résolut dès lors de traiter avec un soin particulier les éditions du xve siècle. Il les aimait à l'égal des manuscrits, et ce n'est pas peu dire : l'un de



La reine Marguerite de Valois, arrière-grand'mère du duc d'Aumale
Miniature française d'un manuscrit de *la Coche* ou *le Débat d'amour*, 1541

ses délassements favoris consistait à les collationner, à en mesurer les marges, à en lire les préfaces et les souscriptions, à les comparer avec les descriptions de Hain ou de Brunet, ou à rédiger, pour beaucoup, des notices où il s'astreignait, comme un bibliographe de profession, à marquer les coupures des lignes et à reproduire les signes d'abréviation. Il était fier de montrer sur les rayons de sa galerie des éditions princeps d'auteurs clas-

siques que telle ou telle des grandes bibliothèques publiques ne possédait pas, et il triomphait quand, après avoir vanté le mérite intrinsèque d'un livre de cette catégorie, il pouvait ajouter que son exemplaire était sur vélin (*in membranis !*) ou bien à toutes marges (*intonsus !*). Il aimait surtout à montrer son incomparable série d'impressions sur vélin exécutées à Venise par Nicolas Jenson : il ouvrait délicatement le volume à l'endroit où l'imprimeur avait mis son nom, et il récitait de sa plus belle voix la partie essentielle de la souscription : *singulari industria atque impensa Nicolai Jenson Gallici*, en répétant les trois derniers mots *Nicolai Jenson Gallici*, et il appuyait sur le mot Gallici, et il le montrait du doigt, voulant ainsi rendre hommage à la nationalité d'un Français qui a exercé avec un si grand éclat l'art typographique à Venise pendant plus de dix années.

Au nombre des incunables du Musée Condé, se trouve un magnifique exemplaire d'une des premières éditions des Lettres et Opuscules de saint Jérôme. L'origine de cette édition, préparée par Théodore Lelius, évêque de Trévise, a longtemps intrigué les bibliographes : les uns la croyaient imprimée à Venise par Jacques Le Rouge ; d'autres opinaient pour l'imprimeur romain Ulric Han ; plusieurs mettaient en avant le nom de Sixte Russinger, de Naples. Une des notes que Jean Hynderbach, évêque de Trente, a tracées sur les marges de l'exemplaire de Chantilly est de nature à lever tous les doutes. Cette note nous apprend que le livre fut donné à Jean Hynderbach en 1470 par Gaspar de Teramo, qui avait, au moins en partie, fait les frais de l'édition dans une imprimerie de Rome. Par suite de circonstances qu'il serait trop long d'indiquer ici, cette imprimerie romaine ne peut être que celle d'Ulric Han. D'autre part, on trouve à la fin du second tome du saint Jérôme une signature : IA. RV., qui doit désigner un collaborateur ou un associé d'Ulric Han. Comme cette signature ne saurait guère s'interpréter que par *Jacobus Rubeus*, il en résulte que, selon toute apparence, Jacques Le Rouge, avant d'ouvrir un atelier à Venise, avait, peut-être dès l'année 1468, travaillé à Rome dans l'atelier d'Ulric Han. Nous avons ainsi un premier chapitre à ajouter à la biographie d'un Français dont les productions typographiques ont obtenu un si grand et si légitime succès en France et en Italie.

Sans sortir du Musée Condé on peut suivre tous les progrès et toutes les vicissitudes de l'art typographique depuis l'âge des xylographes jusqu'aux

temps modernes. Les principaux chefs-d'œuvre de la période ancienne y sont à peu près au complet, pour l'Allemagne comme pour l'Italie, pour l'Espagne comme pour l'Angleterre. Est-il besoin de faire remarquer que notre vieille imprimerie française y est dignement représentée ? En tête du brillant contingent qu'elle a fourni, on admire le premier livre qui sortit en 1470 de l'atelier établi à Paris, dans les bâtiments de la Sorbonne.

A la suite se pressent en rangs serrés ces livres latins qu'Ulric Gering et ses émules publièrent pour répondre aux besoins de nos théologiens, de nos jurisconsultes et de nos humanistes, — ces splendides missels et ces bréviaires compacts qui devaient bientôt détrôner les manuscrits des siècles antérieurs, — ces grands livres français à figures, que les imprimeurs de Lyon et de Paris répandirent en si grand nombre de tous côtés, — ces petits livrets gothiques, de très modeste apparence, dans lesquels se reflètent les goûts de nos pères et que recherchaient avidement les étrangers voyageant en France comme Fernand Colomb, — ces feuilles volantes, ancêtres de nos journaux, s'adressant à un public avide de nouvelles vraies ou fausses et dont le pouvoir avait intérêt à diriger l'opinion.

Un exemple montrera dans quelle proportion ces livres et ces livrets, si ardemment et si justement poursuivis par les amateurs, figurent sur les catalogues de la bibliothèque de Chantilly. J'emprunte cet exemple à la série des livres d'heures.

C'est à la librairie parisienne que revient l'honneur d'avoir créé un type de livres à figures dans l'exécution desquels l'imagination de nos artistes s'est donné brillamment carrière. Les Heures des Vérard, des Vostre, des Hardouin, des Kerver et des Tory jouirent de la plus grande vogue dans toute l'Europe depuis la fin du XVe siècle jusqu'au milieu du XVIe. La fabrication de ces livres fut à Paris, pendant plus de soixante années, une industrie des plus florissantes, qui défia les imitations ou les contrefaçons étrangères. On a peine à s'imaginer la quantité d'exemplaires de ces charmants volumes qui, de Paris, se répandaient alors dans toutes les provinces du royaume et dans les pays voisins. Il nous en est parvenu un grand nombre, et cependant beaucoup d'éditions ne sont plus connues aujourd'hui que par un ou deux exemplaires. Je m'en suis assuré en examinant comparativement les éditions d'anciens livres d'heures que possèdent les bibliothèques publiques de Paris. Défalcation faite des doubles, il y en a un peu plus de trois cents, dont la date est com-

prise entre les années 1486 et 1570. Or, en examinant les heures du Musée Condé, j'ai constaté que, pour la même période, le duc d'Aumale avait réuni d'excellents exemplaires de quinze éditions dont aucune n'est représentée dans nos dépôts parisiens. Plusieurs de ces quinze éditions sont particulièrement remarquables, j'en citerai une seule : celle que Jean Du Pré a datée du 10 mai 1488 ; elle n'est primée dans l'ordre chronologique que par deux éditions de 1486 et 1487, dont la Bibliothèque Nationale possède des exemplaires.

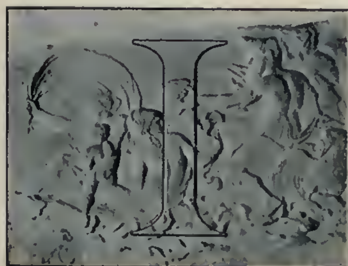
Que de détails aussi probants pourraient être allégués s'il fallait montrer quelles sources d'informations se rencontrent au musée Condé pour résoudre nombre de questions d'art, d'histoire et de littérature ! C'est surtout au Cabinet des livres de Chantilly que peut s'appliquer la définition que le duc d'Aumale a donnée, dans son testament, de l'ensemble de ses collections : « un monument complet et varié de l'art français dans toutes ses branches, et de l'histoire de ma patrie à des époques de gloire ».

Léopold DELISLE.





COLLECTIONS DIVERSES



L y a autre chose à Chantilly que des tableaux, des dessins, des livres manuscrits ou imprimés; les meubles précieux, tapisseries, bijoux, pièces d'orfèvrerie, de céramique, les armes, les sculptures, etc., dont M. le duc d'Aumale avait bien voulu me confier le soin de rédiger le catalogue, occupent une place importante dans les collections du musée Condé. En parcourant les galeries, je ne m'arrêterai qu'aux principaux objets, car la place m'est étroitement mesurée.

Lorsqu'on entre dans le château, l'œil s'arrête sur l'admirable rampe en fer forgé, exécutée par MM. Moreau, d'après le dessin de M. Daumet ; elle est entourée de quatre torchères supportées par des cariatides en bronze de Chapu. Tournons à gauche et pénétrons dans les appartements du petit château : dans la première salle, remarquons un grand émail de Claudius Popelin : Henri IV à cheval, entouré de génies portant des trophées ; un grand meuble de marqueterie à l'aspect monumental, couronné par un massif de cristaux de roche et d'échantillons minéralogiques d'une grande rareté, por-

tant en relief les armes de Condé en bronze fondu, ciselé et doré : c'est le fameux *Museum* donné en 1774 au prince de Condé par Gustave III, roi de Suède; sa charpente est en bois de rose, et ses côtés en peuplier ou sapin colorié; fermé, il présente une grande surface verticale décorée d'une marqueterie en bois de diverses couleurs, qui sont rehaussés de mastics également polychromes, figurant les emblèmes de la science, des arts et de l'industrie.



CARIATIDE, de CHAPU

La salle suivante, dite salle des Gardes, est entourée de vitrines qui renferment des drapeaux anciens, le guidon du duc d'Aumale en Algérie, son sabre à garde d'acier, son épée de général, et la croix de chevalier de la Légion d'honneur que lui valut sa brillante conduite à l'assaut du col de Mouzaïah (1840). Des émaux de Léonard Limousin ornent les murs : portraits de Jeanne d'Albret, d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, etc. Au centre, la curieuse table du cep de vigne, qui était déjà célèbre il y a deux siècles : la ceinture de la table est composée d'un ordre de triglyphes séparant des métopes qu'ornent alternativement des bucranes et des couronnes de laurier dont l'ordonnance générale est la caractéristique de toutes les œuvres de Jean Bullant ; la table vient d'ailleurs d'Ecouen. Comme le meuble minéralogique, elle a figuré pendant la Révolution au Muséum d'histoire naturelle.

La chambre de M. le Prince est ornée d'un mobilier en tapisserie de Beauvais, excessivement fine et riche, avec des sujets champêtres aussi gais de composition que frais de coloris, exécutés d'après les cartons de Leprince. Au fond est un des plus beaux meubles du XVIIIe siècle que l'on connaisse : une grande commode en marqueterie de forme ovale sur les deux bouts, avec quatre pilastres sur les angles, en bronze doré, haut relief, représentant Hercule, Mars, la Prudence et la Tempérance. Ce meuble est le pendant du fameux bureau Louis XV du musée du Louvre ; il est du reste l'œuvre des mêmes artistes ; les ciselures ont été faites par Hervieu, la marqueterie est entièrement de Riesener. Dans le salon suivant, dit Cabinet de M. le Prince, les meubles sont aussi recouverts en tapisserie de Beauvais, à fond rose, époque Louis XVI, représentant des bouquets, des fleurs ou guirlandes en

camaïeu gris clair, etc. La monture des sièges est en bois doré orné de feuilles d'acanthe et de perles, avec pieds en forme de colonnes cannelées;



Henri IV. Email de Claudius Popelin

chacun de ces bois est signé J. B. Sené. La décoration de tout l'appartement, à haut relief d'or sur fond blanc, est à la fois des plus simples et des plus riches ; le style Louis XIV s'y développe dans toute son ampleur ; l'or y est resté d'un éclat incomparable.

Dans la galerie des Batailles, passons rapidement devant une admirable table de Boule et deux grands bureaux dont l'un a peut-être servi au duc de Choiseul, et arrêtons-nous devant le trophée du Grand Condé : ses pistolets, son épée, son portrait par Stella, son médaillon en bronze doré, par Coysevox,



Cabinet minéralogique — 1774

des fanions, et surtout un des drapeaux de l'infanterie espagnole pris à Rocroi ; c'est le trophée le plus précieux que nous possédions en France, il n'existe aucun drapeau plus ancien pris à l'ennemi. On sait en effet que dans une nuit mémorable du mois de février 1814, le maréchal Serrurier, gouverneur des Invalides, fit brûler dans la cour d'honneur de l'hôtel 1700 drapeaux pris pendant les guerres de Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV, de la Révolution et de l'Empire ; pas un seul n'a survécu à cet autodafé. Heureusement Louis XIV avait donné au Grand Condé six des drapeaux pris à

Rocroi ; ils étaient conservés dans la salle d'armes de Chantilly, aujourd'hui disparue et dont les objets constituèrent le fonds du musée d'artillerie actuel. Cinq de ces drapeaux n'ont laissé aucune trace ; quant au sixième, il est rentré d'une façon bizarre à Chantilly ; un beau jour, alors que le duc d'Aumale était en exil, un prêtre vint le trouver à Bruxelles et lui dit avoir reçu en



JEANNE D'ALBRET. Email de Léonard LIMOUSIN

confession la mission de lui remettre ce trophée, qui devait lui appartenir.

Entrons dans le grand château. La salle à manger ou galerie des Cerfs nous offre une suite de magnifiques tapisseries représentant les chasses de Maximilien d'après les cartons de Van Orley. Elles ont été exécutées aux Gobelins dans l'atelier de Dominique Delacroix ; elles portent dans leurs cadres les armes et chiffre du comte de Toulouse, à qui elles ont appartenu ; puis elles passèrent au duc de Penthièvre, et enfin au roi Louis-Philippe ; vendues en 1852, elles furent achetées par M. le duc d'Aumale ; ce fut sans

doute la meilleure affaire de sa carrière d'amateur; payées six mille francs, elles valent aujourd'hui cent fois plus. Dans la galerie d'office sont placés les beaux surtouts en biscuit de Sèvres et les animaux d'argent de Barye qui ornaient la table du prince aux jours de gala; on y a joint des spécimens de la vaisselle et de la verrerie dont il se servait.

La galerie de Psyché nous ramène au XVIe siècle; à gauche, toute une série de portraits de personnages français, dus au crayon des Clouet; à droite, les

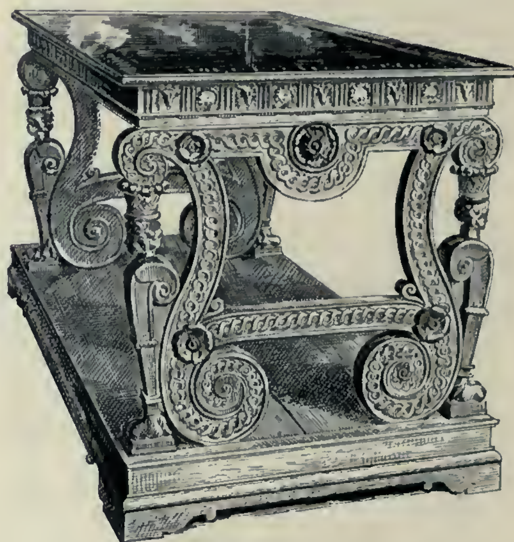
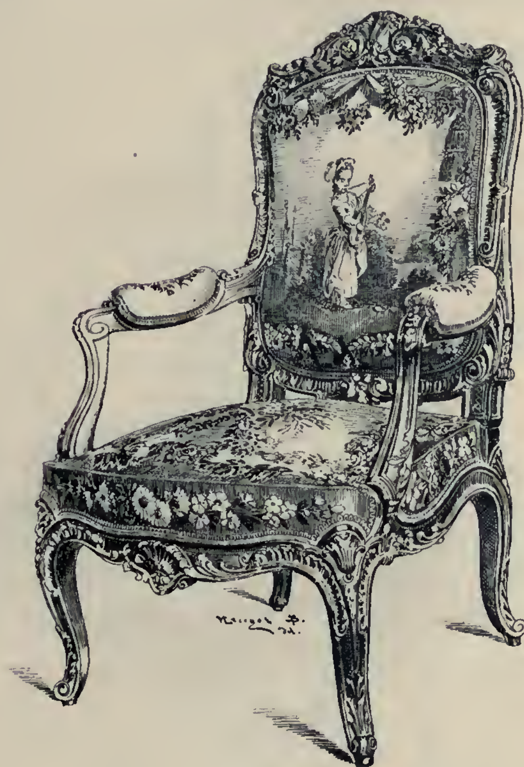


Table du Cep de vigne

belles verrières où se déroule la fable de Cupidon et de Psyché; exécutées par ordre du connétable Anne de Montmorency (1542-1544), et par lui placées dans le château d'Écouen, elles furent sauvées par Lenoir à l'époque de la Révolution, conservées dans le musée des Monuments français, et restituées au prince de Condé en 1816, ainsi que le buste en cire de Henri IV, qui les avoisine aujourd'hui. On sait que lorsqu'un roi de France mourait, on exposait son effigie en public dans une chapelle ardente; pour faire cette effigie, on moulait la tête du défunt et on l'exécutait en cire. Henri IV mort, trois sculpteurs furent convoqués d'office pour procéder à cette opération : Guillaume Dupré, Jacquet dit Grenoble et Michel Bourdin. On choisit pour figurer à la cérémonie la tête exécutée par Grenoble ; elle a disparu. Celle de

Michel Bourdin appartient à un amateur fort estimé, M. Desmottes ; elle a figuré en 1889 à l'exposition militaire. La troisième est celle de Chantilly ; on l'y voyait au XVIIIe siècle. Un prince de Condé la fit placer dans une gaine en plomb doré que, par respect de la tradition, on a toujours conservée.



Fauteuil en tapisserie de Beauvais

Dans la tribune se trouve une admirable commode : moins ornée que celle de la chambre de M. le Prince, elle est plus fine, plus délicate ; au point de vue du goût et de l'art, c'est ce que Riesener a fait de mieux. Elle était au château d'Eu au commencement du siècle, et c'est du roi Louis-Philippe que la tenait M. le duc d'Aumale. A l'entrée de la tribune sont deux bas-reliefs de Jean Goujon qui formaient autrefois les dessus de porte du premier étage du grand escalier du château d'Écouen ; l'un représente le départ de Phaéton dans le char du Soleil, l'autre, sa chute dans l'Éridan. Comment ces bas-reliefs vinrent-ils d'Écouen dans le parc de Chantilly, où ils furent retrouvés

en 1847, renversés au-dessus d'un fossé ? Il est assez difficile de l'expliquer. En tout cas, il est heureux qu'ils aient été sauvés de la tourmente révolutionnaire, car ils méritent la place d'honneur que leur a donnée M. le duc d'Aumale.

Le cabinet des Gemmes intéresse vivement, par la variété des objets qu'il contient, les visiteurs de Chantilly. Une table-vitrine renferme le diamant



BUSTE EN CIRE DE HENRI IV

rose dit le Grand-Condé, un émail attribué à Benvenuto Cellini ; un poignard d'Abd-el-Kader, garni de perles, pris à la Smalah ; un autre poignard enrichi de pierres précieuses, offert au duc d'Aumale par le bey de Tunis. Dans des vitrines voisines, des pièces d'orfèvrerie ancienne : la grande croix du trésor de Bâle (XIVe siècle) ; des émaux de Léonard Limousin; des armures et épées anciennes, des vases de Chine, des tasses et coupes de Sèvres, l'épée du dernier Condé, des éventails Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, une foule d'objets divers, souvenirs de famille, une belle collection de miniatures, émaux de Petitot, etc., l'épée offerte au duc d'Aumale en 1888 : la belle poignée en ivoire et les ornements qui l'entourent sont l'œuvre collective d'éminents

artistes : Daumet, Chapu, Chaplain, Froment-Meurice. Là aussi est placée la riche collection des porcelaines sorties de la manufacture créée à Chantilly, vers 1730, par le duc de Bourbon; on y fabriquait surtout la porcelaine dite coréenne, et l'on y arrivait à un degré de perfection assez grand pour que le roi lui-même consentît à meubler sa toilette des produits de Chantilly. Plus tard,



ÉPÉE OFFERTE AU DUC D'AUMALE EN 1888

on s'y applique à copier des pièces rares de céramique chinoise, et surtout à reproduire le Sèvres et le Saxe avec de nouveaux tons, tels que le bleu paon, le vert foncé et le bleu lapis. Les noms de Sicaire Cirou, des frères Dubois, d'Antoine Grémy, de Jacques Poisson et d'Antoine Fauchey, sont connus dans l'histoire de la céramique.

Je ne puis quitter le château sans m'incliner devant la chapelle, où sont conservés les boiseries, les vitraux et l'admirable autel que le connétable de Montmorency avait fait placer dans la chapelle du château d'Écouen;

Jean Goujon n'a rien fait de plus beau que le bas-relief en marbre qui surmonte l'autel et qui représente le sacrifice d'Abraham. Dans l'abside sont les quatre figures de bronze et les bas-reliefs de Sarrazin qui composaient le monument élevé dans l'église Saint-Louis des Jésuites à la mémoire de Henri II de Bourbon, prince de Condé; ils entourent l'urne où sont déposés les cœurs des princes de la maison de Condé.

Que de choses à dire encore sur les statues disséminées dans le parc, sur les œuvres diverses conservées au Jeu de Paume ou dans la maison de Silvie : voitures historiques, drapeaux de l'armée de Condé au service de la Russie, tente d'Abd-el-Kader, etc. ! Je me vois encore parcourant ces lieux avec M. le duc d'Aumale, et c'est avec émotion que je rappelle ici le bonheur qu'il éprouvait à posséder tous ces objets, le plaisir qu'il avait à les montrer, à en expliquer l'histoire et les particularités, avec sa parole si chaude, si éloquente, si française, où vibraient à la fois l'amour du beau et l'amour de la patrie.

Germain BAPST.



CONCLUSION

LA DONATION DE CHANTILLY. — L'ENSEMBLE DES COLLECTIONS



« Voulant conserver à la France le domaine de Chantilly dans son intégrité, avec ses bois, ses pelouses, ses eaux, ses édifices et ce qu'ils contiennent... ». Tel est le début de la réponse grandiose faite par M. le duc d'Aumale au décret qui l'expulsait de sa patrie au mois de juillet 1886. Transformant en acte irrévocable une disposition testamentaire du 3 juin 1884, le prince donnait à l'Institut de France le domaine de Chantilly « avec la bibliothèque et les autres collections artistiques et historiques qu'il renferme, les meubles meublants, statues, trophées d'armes, archives, etc. ». Il n'y avait qu'une réserve d'usufruit, et la libéralité était aussi large que possible : « Les seuls objets exceptés de la donation, continue l'acte du 25 octobre 1886, sont les objets, effets, armes à l'usage personnel du donateur, l'argenterie et autres objets affectés au service de la table, les choses fongibles, les chevaux, voitures et équipages de service, les bijoux, diamants et pierreries ne rentrant pas dans les collections artistiques, ainsi que certains tableaux, portraits et autres objets ayant surtout le caractère de souvenirs de famille. » A l'expiration de l'usufruit, c'est-à-dire après la mort du prince, la recherche de ces divers objets devait être faite contradictoirement entre les représentants de l'Institut et les exécuteurs testamentaires du donateur.

Pour obéir aux termes de la loi, un inventaire des objets donnés devait accompagner l'acte de donation ; dans la circonstance, la rédaction de cet inventaire était presque impossible, le prince étant en exil et les collections dispersées entre Chantilly, Londres et Bruxelles. On se contenta d'un simu-

lacre d'inventaire, dressé en quelques jours à Wordnorton, maison de campagne du prince en Angleterre; il ne mentionnait d'ailleurs que des objets précieux, mais il pouvait donner lieu dans la suite à des interprétations étroites et contraires aux intentions de M. le duc d'Aumale. Ce danger lui fut signalé, et, le 2 janvier 1888, un acte additionnel complétait et renforçait l'acte original, réglant même la destinée des livres et objets d'art qui, jusqu'à la mort du donateur, viendraient augmenter les collections de Chantilly.

Sans parler des charges administratives et autres imposées à l'Institut par l'acte de 1886 et les codicilles qui l'ont complété, M. le duc d'Aumale mettait à sa libéralité les conditions suivantes, qui seules intéressent le public : « L'Institut prendra les dispositions nécessaires pour que les galeries et collections de Chantilly soient, sous le nom de *Musée Condé*, ouvertes au public deux fois par semaine, pendant six mois de l'année, et pour qu'en tout temps les étudiants, les hommes de lettres et les artistes puissent y trouver les facilités de travail et de recherches dont ils auraient besoin. Les parcs et jardins devront être ouverts au public deux fois par semaine. »

Les galeries de Chantilly ne sont connues que d'un public restreint, et de rares initiés ont vu s'ouvrir les vitrines qui contiennent les livres, dessins, estampes, etc. Il n'est donc pas sans intérêt de jeter un coup d'œil rapide sur les différentes collections dont l'ensemble compose aujourd'hui le musée Condé.

Outre les manuscrits, plus de 1400, dont M. Léopold Delisle vient de parler avec son admirable compétence, le Cabinet des Livres renferme 12.500 volumes imprimés, dont près de 300 sur vélin. M. Émile Picot, membre de l'Institut, dont la science bibliographique, universellement connue, était mise à contribution par M. le duc d'Aumale en vue de la rédaction du catalogue, leur a consacré une étude d'ensemble insérée dans le *Bulletin du Bibliophile* (juin 1897). Signalons : de très nombreux incunables rares, impressions d'Allemagne, de Hollande, de France, d'Italie ; — la plupart des éditions *princeps* des classiques grecs, latins, italiens, Homère, Pindare, Lucrèce, Virgile, Horace, César, Lucain, Dante, Pétrarque, etc. ; — plusieurs des premières impressions parisiennes, dont la première édition des *Grandes Chroniques de France;* — un admirable choix de gothiques; — des livres de provenance illustre, le *César* de Montaigne, l'*Aristophane* de Rabelais, l'*Eschyle* de Racine, etc. ; — des reliures rares et anciennes en grand nombre. Le XVIIe et le XVIIIe siècle sont aussi brillamment représentés par les plus belles

éditions de nos classiques français, des auteurs italiens et espagnols, livres à figures, ou même ornés de dessins originaux : ceux d'Eisen pour les *Contes* de La Fontaine, de Gillot pour les *Fables* de La Motte, ceux de J.-M. Moreau annexés à un superbe exemplaire sur vélin des *Chansons* de Laborde, etc. — A côté de ce précieux Cabinet des Livres, M. le duc d'Aumale créa une bibliothèque de livres modernes, comprenant surtout des livres de lecture et de travail, 15.000 volumes environ.

Les archives des Montmorency et des Condé, augmentées et mises en ordre par M. le duc d'Aumale, se divisent en deux parties : la correspondance historique, qui forme le Cabinet des Lettres, — les documents relatifs à l'administration des maisons et domaines, c'est le Trésor des Chartes, complété par le Cabinet des Registres et le Cabinet des Plans.

Le Cabinet des Lettres se subdivise en séries : correspondances de M. de Gordes, lieutenant général en Dauphiné (1562-1572), des Montmorency (1525 à 1612), des Condé (1615 à 1815), de Marie de Gonzague, reine de Pologne (1640 à 1668), du duc de Vendôme (1690 à 1711) ; il faut y ajouter 20 recueils de précieux autographes du XVIe et du XVIIe siècle, acquisitions personnelles de M. le duc d'Aumale. Le tout se trouve réparti en plus de 600 recueils factices, volumes in-folio, reliés aux armes du musée Condé. — Le Trésor des Chartes et le Cabinet des Registres comprennent plus de 1.000 cartons et 2.000 registres : chartes depuis le XIe siècle, aveux, terriers, comptes, etc. C'est l'histoire des anciennes maisons de Montmorency et de Condé, et des nombreux domaines qui leur ont appartenu : Chantilly, Montmorency, Ecouen, Clermont-en-Beauvoisis, Dammartin, Nanteuil, Verneuil, Saint-Maur, Guise, Clermont-en-Argonne, les biens de Bretagne, Bourbonnais, Provence, etc.

Le superbe ouvrage que M. Gruyer, membre de l'Institut, conservateur du musée Condé, a récemment consacré à *la Peinture au château de Chantilly* nous dispense de donner une description, même sommaire, des galeries du musée Condé. Disons seulement qu'elles renferment 95 toiles des écoles italienne et espagnole, 60 des écoles allemande, flamande, hollandaise et anglaise, plus de 300 de l'école française, du XVIe siècle à nos jours. Notons en outre 45 émaux (dont 15 de Petitot) et 237 miniatures, la plupart portraits de rois, reines, princes ou princesses.

Les dessins sont moins connus que les tableaux. La collection réunie par

M. le duc d'Aumale comprend 690 pièces : 170 dessins italiens ; Giotto, Pisanello, fra Angelico, Lippi, Boticelli, Verocchio, Léonard, Michel-Ange, le Pérugin, Raphaël, Jules Romain, Mantegna, etc. ; — 126 flamands ou allemands : Martin Schœn, Quentin Metsys, Albert Durer, Lucas de Leyde, Holbein, Rubens, Jordaens, Van Dyck, Téniers, Eisen, etc. ; — 78 hollandais : Van de Velde, Rembrandt, Ostade, Everdingen, Berghem, Paul Potter, Ruysdaël, etc. ; — 317 français : les Delaune, Callot, Claude Lorrain, Poussin, Lesueur, Puget, Audran, Gillot, Watteau, Gravelot, Boucher, Saint-Aubin, Moreau le jeune, Prudhon, Ingres, Horace Vernet, Girardet, Géricault, Charlet, Delacroix, Decamps, Marilhat, Meissonier, Regnault, etc.

M. Bouchot vient de parler en maître des portraits dessinés de Chantilly, qu'il connaît si bien et dont il a rédigé le catalogue. Outre 400 « crayons » des Clouet et de leurs élèves, documents historiques d'une incomparable valeur, cette collection comprend 180 portraits de personnages divers, surtout français, par Dumoustier, Mellan, Nanteuil, Rosalba, Cosway, Carle et Horace Vernet, etc. Ajoutons-y 480 portraits à l'aquarelle, par Carmontelle, véritable galerie de la société française au milieu du XVIII[e] siècle, et une importante série de portraits et de dessins dus au crayon de Raffet, plus de 600 pièces.

Les estampes coudoient les dessins dans les vitrines du musée Condé ; entraîné par ses goûts d'historien, M. le duc d'Aumale avait réuni d'abord un grand nombre de portraits gravés, 1.500 environ ; un nombre égal de pièces de maîtres vinrent s'y adjoindre peu à peu, beaucoup de premier choix, toutes belles ; citons-en 66 de Marc-Antoine Raimondi, 21 de Rembrandt, dont quelques-unes de très grand prix, 18 d'Albert Durer et sa *Petite Passion*, la *Fable de Psyché* du Maître au Dé, suite de 32 pièces, l'*Apocalypse* de Jean Duvet ; des gravures des meilleurs maîtres : nommons au hasard Paul Potter, Raphaël Morgen, Debucourt, etc. ; une grande partie de l'œuvre de Callot, celles de Nanteuil, de Silvestre, de Pérelle, des Marot, etc. Le catalogue de cette jolie collection a été dressé par M. Duplessis, membre de l'Institut, conservateur du cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Passons rapidement sur les meubles précieux, tapisseries de Beauvais et des Gobelins, tentures, tapis d'Orient, pièces d'orfèvrerie anciennes et modernes, pendules et flambeaux du siècle dernier, éventails artistiques, armes, drapeaux, boiseries, verrières, toutes choses que comporte l'ameuble-

ment d'une maison princière, véritables pièces de musée. Il serait trop long de les énumérer; mais nous dirons un mot des sculptures, des pièces de céramique, des antiquités et des médailles.

Les sculptures n'occupent pas dans le musée Condé une salle spéciale; elles ont été disséminées de tous côtés pour contribuer à l'ornementation du château et des parterres. A l'extérieur : de nombreux bustes et statues, — marbre, pierre ou terre cuite, — beaucoup du XVIIe siècle, copies de l'antique; le *Grand Condé*, en pied, par Coysevox, est entouré de *Bossuet* (Guillaume), de *La Bruyère* (Thomas), de *Molière* et de *Le Nôtre* (Tony Noël); plus loin, deux marbres de Chapu, *Pluton* et *Proserpine;* à la place d'honneur, la statue équestre du connétable *Anne de Montmorency*, œuvre superbe de Paul Dubois, et, dominant le tout, le *Saint Louis* de Marqueste, placé au faîte de la chapelle. Dans le château, l'autel et deux bas-reliefs de Jean Goujon; des bustes en marbre : *Condé* et *Turenne*, par Derbais (1695), le *Duc de Richelieu*, par Coysevox (1700), les derniers princes de Condé, etc.; trois pièces hors ligne : le moulage en cire de Henri IV, le buste du Grand Condé, terre cuite du XVIIe siècle, et celui du duc d'Aumale, chef-d'œuvre de Paul Dubois, taillé dans le marbre le plus pur. Citons encore les beaux molosses de Gardet, des petits bronzes de Barye, Mène, Pradier, Frémiet, des animaux de Caïn, et enfin la si expressive *Jeanne d'Arc* de Chapu.

La céramique est bien représentée à Chantilly : tableaux de carreaux de faïence émaillée (Rouen, 1542), émaux de Léonard Limousin, vases, tasses et coupes de Sèvres, de Chine, etc.; nombreuse et belle collection de porcelaines de Chantilly. Tout cela a été savamment étudié par M. Germain Bapst, et il faut rendre hommage aux patientes et consciencieuses recherches que lui ont coûtées ses importants travaux sur les meubles, tapisseries, sculptures, armes, porcelaines et autres objets.

La petite collection d'antiquités que possède le musée Condé a été jugée fort intéressante par MM. Heuzey, membre de l'Institut, et Edmond Pottier, conservateur-adjoint des Musées nationaux, qui en ont rédigé le catalogue avec la science la plus sûre; M. Heuzey a récemment extrait de ce catalogue, pour l'insérer dans le recueil Piot (Académie des Inscriptions), l'étude consacrée à l'admirable petit bronze grec qui représente Minerve : la perle de ce petit lot d'antiques. Citons en outre deux autres bronzes grecs, des terres cuites de Tanagra, de Myrina, une amphore grecque à figures rouges,

des vases de bronze, des marbres (statuettes, cippes en forme d'autel), une coupe hémisphéroïdale, remarquable spécimen de la verrerie polychrome demi-opaque, etc., etc.

Avec les médailles et monnaies, 3.700 pièces environ, tant anciennes que modernes, — or, argent et bronze, — nous terminons la rapide revue des collections que renferme le château de Chantilly. Ajoutons que le musée Condé est ouvert au public le dimanche et le jeudi de chaque semaine, à une heure, du 15 avril au 15 octobre, et que les personnes qui désirent travailler sur les collections du musée doivent en faire la demande, par écrit, au conservateur adjoint.

G. MACON.

BIBLIOGRAPHIE

La Réception véritable faicte par le Roy à Monseigneur le Prince de Condé au chasteau de Chantilly le dimanche vingtiesme d'octobre mil six cens dix neuf. Bourdeaus, 1619, in-4°. *Pièce.*

Don et remise fait par le roi à Monseigneur le Prince et à Madame la Princesse son épouse des terres et seigneuries de Chantilly, au mois d'octobre 1643. Paris, Racolet, 1643, in-8°. *Pièce.*

La Feste de Chantilly. Paris, 8 may 1671, in-4° (N° 54 de la *Gazette* de 1671, p. 437-448).

La Feste de Chantilly, contenant tout ce qui s'est passé pendant le séjour que Monseigneur le Dauphin y a fait, avec une description exacte du chasteau et des fontaines. Paris et Lyon, 1688, in-12 (extrait du *Mercure*).

Description de Chantilly, en vers français, par le sieur G***. A Paris, au Palais, chez Claude Barbin, 1698, in-4°.

La Fête royale donnée à Sa Majesté par S. A. S. Mgr le Duc de Bourbon à Chantilly le 4, le 5, le 6, le 7 et le 8 novembre 1722, où l'on verra un détail de tout ce qui s'est passé de curieux et qu'on n'a point imprimé dans les relations qui ont paru; par M. Faure. Paris, 1722, in-4°.

Etat des forêts de Chantilly,... plaines et buissons qui en dépendent pour la chasse, et l'arpentage du tout fait en 1733. Paris, P. Simon, 1733, in-8°.

Voyage de Chantilly. A. M. D. P***. (Signé : Guichard). — (S. l.), 1760, in-8°. *Pièce.*

Le Triomphe de Chantilly, ou Lettre de M. Quin à M... sur les fêtes qu'on y a données depuis trois mois. Paris, 1762, in-8°. *Pièce.*

Description des eaux de Chantilly et du hameau; par M. Le Camus de Mézières. Paris, chez l'auteur, 1783, in-8°.

Procès-verbal de la visite faite à Chantilly, et de la remise des canons qui s'y sont trouvés à la ville de Paris, 30 juillet 1789. Paris, imp. de Cl. Simon, 1789, in-8°. *Pièce.*

Expédition chez M. le Prince de Condé, à Chantilly (signé C. des Ruynes). Paris, Valleyre aîné (1789), in-8°. *Pièce.*

Promenades ou Itinéraire des jardins de Chantilly, orné d'un plan et de vingt estampes : par Merigot. Paris, Desenne, 1791, in-8°.

Grand détail du pillage et dévastation du château de Chantilly par une troupe de brigands conduits par plusieurs particuliers en cabriolet. Paris, imp. de Tremblay (s. d.), in-8°. *Pièce.*

Pétition présentée au Directoire exécutif et au Ministre des finances par les acquéreurs du ci-devant château de Chantilly. Signé : Boulée et Damoye. Paris, imp. de B. Quinquet (s. d.), in-4°. *Pièce.*

Le Voyage de Chantilly; par le citoyen Damin. Paris, imp. de Hacquart, 1796, in-12. *Pièce.*

Le Voyageur curieux et sentimental. Ouvrage en deux parties, contenant : 1° le Voyage de Chantilly et d'Ermenonville; 2° le Voyage aux îles Borromée. Par le citoyen Damin. — Toulouse, imp. de A.-D. Manavit fils, an VIII, in-8° (avec un titre particulier pour chaque partie).

Lettres à Jennie sur... Chantilly; par M. F. L***. 1818.

Trois jours en voyage, ou *Guide du promeneur à Chantilly... et Ermenonville.* Avec trois plans. Paris, Delaunay, 1828, in-12.

Histoire de Chantilly, depuis le X*e* *siècle jusqu'à nos jours;* par M. l'abbé Fauquemprez. — Senlis, Regnier, 1840, in-8°.

Mémoire pour M. Laplagne-Barris, administrateur des biens de Monseigneur le Duc d'Aumale, intimé, contre M. le Préfet de l'Oise, agissant au nom de l'Etat, appelant (Cour royale d'Amiens, audience du 22 décembre 1842). Amiens, 1842, in-4°. *Pièce.*

Chantilly ancien et moderne; par Elisa Acloque. Compiègne, imp. de Escuyer, 1842, in-8°. *Pièce.*

Senlis et Chantilly, anciens et modernes; par M. Vatin. Senlis, 1847, in-8°.

Chantilly, étude historique (900-1858); par Al. Rousseau-Leroy. — Chantilly, Lecointe, Duval, 1859, in-18.

Le château de Chantilly, pendant la Révolution. Arrestations dans le département de l'Oise en 1793. Emprisonnements à Chantilly. Liste complète des détenus. Documents inédits. Vue de l'ancien château; par Alexandre Sorel. Paris, Hachette, 1872, in-8°.

Chantilly, son château, son hippodrome, ses environs et une notice sur la porcelaine et la dentelle ; par M. Hippolyte Lecerf. Paris, 1880, in-12.

Tribunal de Senlis. Affaire de la pelouse de Chantilly ; expertise, par A. de Boislisle, G. Picot, A. Tardif, experts. Paris, imp. de Quantin (s. d.), in-4°.

Affaire de la pelouse de Chantilly. Paris. 1887, in-4°.

Le Château de Chantilly; par Maurice Tourneux (extrait de *Les Lettres et les Arts*). Paris, 1886, in-4°.

Donation du domaine de Chantilly à l'Institut de France. Paris, Quantin, 1887, in-4°. *Pièce.* Réimprimé en 1897 avec les actes supplémentaires.

Le Père du grand Condé, ses derniers écrits et le monument de son cœur conservés à Chantilly; par le P. Henri Chérot, Paris, imp. de D. Dumoulin, 1892, in-8°.

Société de géographie de Lille. Chantilly ; par G. Houbron. Excursion des 11 et 12 août 1890. Lille, imp. de L. Danel, 1890, in-8°. *Pièce.*

Société de géographie de Lille. Compte rendu de l'excursion au château de Chantilly; par E. Delessert de Mollins (extrait du *Bulletin de la Société de géographie de Lille*). Lille, imp. de L. Danel, 1892, in-8°. *Pièce.*

Chantilly, 1870 à 1891 ; par C. Noël. Senlis, imp. de E. Payen, 1891, in-18.

Catalogue du cabinet des livres de Chantilly. Spécimen rédigé par M. Emile Picot. Paris, D. Morgand, 1890, in-8°, *Pièce.*

Les Palais nationaux. Fontainebleau, Chantilly; par Tarsat et Maurice Charlot. Paris, 1889, in-16.

*Le château et la terre de Chantilly depuis leur origine jusqu'à la seconde moitié du XVIII*e *siècle,* d'après un manuscrit anonyme (extrait de la *Revue rétrospective,* t. V, n° 64), in-12. *Pièce.*

Les Galeries célèbres. Chantilly ; par Roger Peyre (extrait du *Correspondant*). Paris, 1892, in-8°. *Pièce.*

Jeanne Paynel à Chantilly ; par M. Siméon Luce (extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*). Paris, 1892, in-4°.

Chantilly. Visite de l'Institut de France, 26 octobre 1895, itinéraire. Paris, Plon, 1895, in-8°.

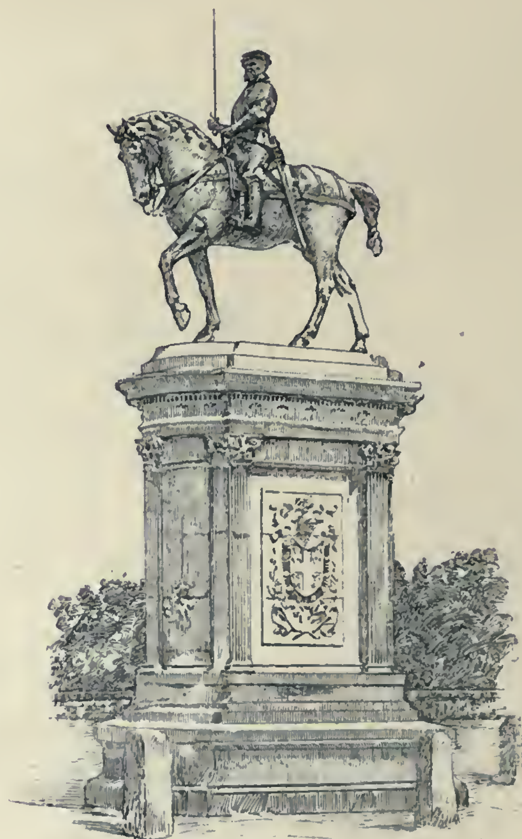
Le Château de Chantilly ; par Cyrille Bultheel, avec six illustrations phototypiques de Aug. Boutique. Douai, 1895, grand in-8°. *Pièce.*

La Peinture au château de Chantilly; par M. A. Gruyer, membre de l'Institut. *Les Quarante Fouquet,* par le même. Paris, Plon, 1895-1897, 3 vol. in-4°.

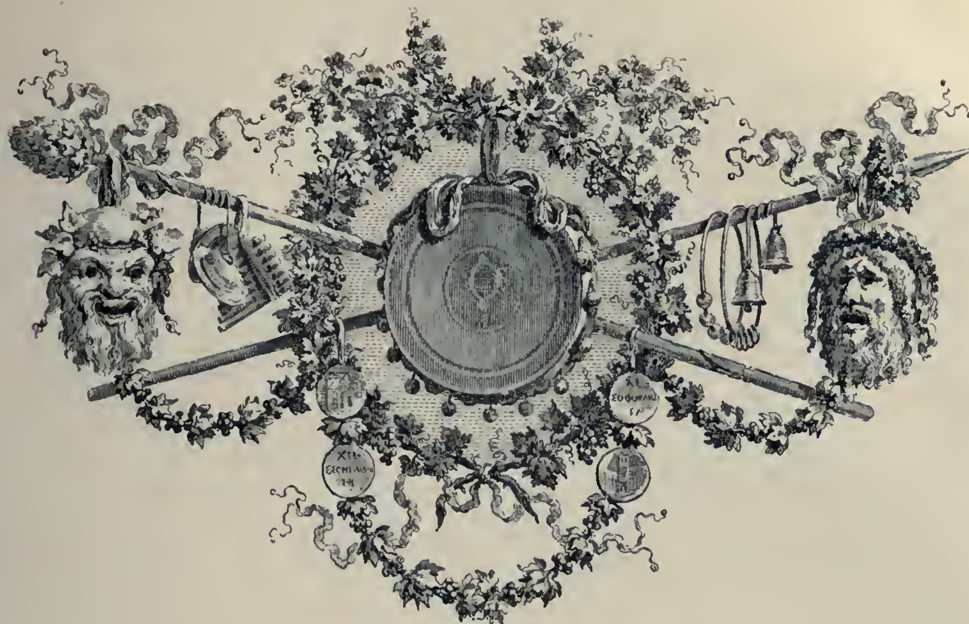
Le Duc d'Aumale et la Bibliothèque de Chantilly; par M. Emile Picot, membre de l'Institut (extrait du *Bulletin du Bibliophile*). Paris, Techener, 1897, in-8°. *Pièce.*

Chantilly à l'Institut de France; par Léon Aucoc, de l'Institut (extrait du *Correspondant*). Paris, 1898, in-8°. *Pièce.*

Consulter en outre, sur Chantilly, les poésies de Théophile et de Sarasin ; les ouvrages d'André du Chesne sur les Bouteiller de Senlis et les Montmorency ; celui de Désormeaux sur le Grand Condé ; les descriptions de Dulaure, Dargenville, Piganiol de La Force, etc.; les articles de MM. Gruyer, Lafenestre, Bapst, publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts ;* ceux de M. Yriarte dans *The Builder* (Londres, 1884) ; l'ouvrage de M. Palustre sur *la Renaissance en France,* etc. ; enfin et surtout l'*Histoire des Princes de Condé,* par M. le duc d'Aumale. (Voir l'*Index.*)



Le Directeur-Gérant : Jules Comte.



LA

DÉFENSE DE L'OPÉRA-COMIQUE

———



Il y aurait un livre curieux à faire sur l'*intolérance en matière d'art*. Cette maladie, que notre époque n'a pas inventée, sévit actuellement sur le genre aimable de l'Opéra-Comique : il devient urgent d'aviser, et je m'y hasarde, au risque d'entendre parler encore de ma versatilité, comparable à celle qui consiste à se lever le matin et à se coucher le soir, à se vêtir légèrement l'été, chaudement l'hiver, toutes choses dont personne ne songe à se scandaliser.

A l'aurore de ma jeunesse, je l'aimais beaucoup, ce vieil Opéra-Comique, en dépit de mon culte pour les Fugues de Sébastien Bach et les Symphonies de Beethoven. Fréquenter alternativement le Temple où je faisais mes dévotions, la Maison familiale avec ses joies naïves et un peu bourgeoises, me semblait tout naturel ainsi qu'à bien d'autres. De nos jours, on ne sort

plus du Temple : on y vit, on y couche, on y dort; mais comme le diable n'abandonne pas ses droits, on s'échappe en cachette pour aller rire à l'Opérette ou au café-concert. Mieux valait peut-être l'Opéra-Comique ouvertement accepté et cultivé; là, du moins, les auteurs ne pouvaient se présenter sans savoir leur métier, les chanteurs sans avoir de la voix et du talent. Tout le monde l'aimait alors; on était fier du genre national, on n'avait pas encore imaginé d'en rougir. Comme des nefs pavoisées, les chefs-d'œuvre du genre voguaient à pleines voiles au vent du succès. Quelles soirées et quels triomphes! Venu trop tard pour entendre Mme Damoreau qui fut, paraît-il, un éblouissement, j'eus le bonheur de voir la floraison merveilleuse des Miolan, des Ugalde, des Caroline Duprez, des Faure-Lefebvre; n'ai-je pas entendu, le même soir, le *Toréador* et l'*Ambassadrice*, avec Mmes Ugalde et Miolan-Carvalho comme interprètes! Le côté masculin n'était pas moins brillant avec Roger, Faure, Jourdan, Bataille et tant d'autres... Ceux-là mêmes qui n'étaient pas de grands chanteurs étaient précieux pour le soin qu'ils mettaient à conserver les traditions, à compléter un ensemble de premier ordre.

Tout aurait marché pour le mieux si la Maison et le Temple eussent vécu en bonne intelligence; mais la Maison était impie, elle dénigrait le Temple et niait les dieux. Les opéras de Mozart n'étaient pas « scéniques », Beethoven n'était pas « mélodique », les gens qui « faisaient semblant de comprendre » les Fugues de Séb. Bach étaient des poseurs; bien mieux, la Maison voulait être Temple elle-même, il fallait se prosterner, adorer, déclarer admirables et vénérables des œuvres nées dans un sourire, ne visant qu'à plaire et à charmer. C'en était trop. Force fut de réagir et de railler un peu, ne fût-ce qu'un moment, ce vaudeville qui prétendait éclipser le drame, cette guitare qui prenait le pas sur la lyre immortelle. N'oublions pas que Meyerbeer, en ce temps-là, passait pour trop savant!

Autres temps, autres mœurs. Ce qui était trop savant n'est même plus regardé comme de la musique; quant à l'Opéra-Comique, une armée tout entière lui a déclaré une guerre implacable. Cette guerre est-elle juste? C'est ce que nous allons examiner.

Dès l'abord, nous remarquons — comment dire cela sans froisser personne? — un étrange mépris, dans cette polémique, pour la réalité des faits.

Le public, dit-on, s'est désintéressé de l'Opéra-Comique; il n'en veut plus entendre parler.

A cela, trois mots, trois noms de femme suffisent à répondre : *Mignon*, *Carmen*, *Manon;* trois succès des plus éclatants, des plus persistants, dont l'histoire du théâtre ait jamais offert l'exemple.

Poursuivons.

L'Opéra-Comique, au dire de ses ennemis, est un genre faux et méprisable, parce que le mélange du chant et du dialogue est une chose abominable et ridicule, incompatible avec l'art. Ceux qui parlent ainsi ne cessent de vanter deux ouvrages, parfaitement beaux d'ailleurs, et de les mettre au-dessus de toute critique : ces deux ouvrages sont *le Freyschütz* et *Fidelio*, et ils appartiennent justement à l'espèce décriée dont il s'agit : le chant y alterne avec le dialogue, et s'il est vrai que des mains étrangères les aient affublés de musique d'un bout à l'autre, qui nous dit que Weber et Beethoven approuveraient la transformation, s'ils pouvaient voir leurs œuvres ainsi modifiées? Nous l'ignorons. Tout ce que nous savons, c'est que *le Freyschütz* et *Fidelio* sont de véritables opéras-comiques, avec de grandes envolées par moments, et ne sont pas autre chose; on y trouve des couplets, et même, horreur! de légères et pimpantes vocalises, que les purs affectent de ne pas voir : par de pareils objets leurs âmes sont blessées.



Scène d'opéra-comique, fin du XVIIIe siècle
(Gravure anonyme)

Pour que ce système de scènes alternativement parlées et chantées, si peu rationnel en apparence, si déplaisant au juger, dure depuis si longtemps, pour qu'il ait eu pareil succès, il faut pourtant qu'il ait son utilité. Il est utile, en effet, pour bien des raisons. Il repose les auditeurs, plus nombreux qu'on ne croit, dont les nerfs résistent mal à plusieurs heures de musique ininterrompue, dont l'ouïe se blase au bout d'un certain temps et devient incapable de goûter aucun son. Il permet d'adapter au genre lyrique des comédies amusantes et compliquées, dont l'intrigue ne saurait se développer

sans beaucoup de mots, incompréhensibles si les mots n'arrivent pas sans obstacle à l'oreille du public. La musique intervient lorsque le sentiment prédomine sur l'action, ou que l'action prend un intérêt supérieur : certaines scènes, mises par elle en couleur et en relief, ressortent ainsi vigoureusement sur l'ensemble. Ce sont là de sérieux avantages; ils compensent, bien au delà, le petit choc désagréable qu'on éprouve au moment où la musique cesse pour faire place au dialogue, sans parler de la sensation contraire, de l'effet délicieux qui se produit souvent dans le cas où le chant succède à la parole. Sans le dialogue, — ou le récitatif très simple en tenant lieu, — il n'y a plus de « pièces » possibles; force est de se réduire à des sujets dénués de toute complication, sous peine d'écrire des œuvres auxquelles le spectateur, non préparé par une longue étude, ne comprendra rien; tout l'intérêt se concentre alors sur la musique, et l'on ne s'aperçoit pas qu'en vertu de la loi qui veut que les extrêmes se touchent, on arrive, par un chemin détourné, au résultat que l'on fuyait : au lieu d'aller au théâtre pour entendre des voix, on y va pour écouter l'orchestre; là est toute la différence.

On veut délivrer la Comédie musicale, comme on a délivré le Drame musical. C'est parfait. Il y a bien, de-ci de-là, quelques esprits arriérés qui se demandent si vraiment c'est en lui imposant des gestes déterminés que l'on délivre quelqu'un ou quelque chose; si la liberté ne consisterait pas tout simplement à faire ce que l'on veut, sans souci des aristarques; mais passons. L'Opéra, c'est la Tragédie : une action réduite à l'indispensable, des caractères fortement tracés, peuvent à la rigueur lui suffire. En est-il de même de la Comédie? Son essence n'est-elle pas toute différente? En renonçant à des habitudes séculaires, saura-t-elle conserver sa gaieté, sa légèreté? Problèmes que l'expérience seule peut résoudre. La Comédie musicale nouveau modèle compte déjà deux exemplaires illustres à son actif : les *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* et *Falstaff*. Œuvres énormes, d'un maniement singulièrement difficile, fastueuses exceptions plutôt que modèles, dont la légèreté est le moindre défaut, et qui n'auraient peut-être pas eu la même fortune si leurs auteurs n'eussent attendu, pour les mettre au jour, qu'une célébrité colossale leur eût ouvert toutes les voies.

Revenons, si vous le permettez, à l'Opéra-Comique. Son histoire n'est plus à faire; elle a été faite et bien faite; elle est considérable, et c'est se moquer que de traiter par-dessous la jambe, et comme une quantité négligeable, un

genre dont le livre d'or montre tant de noms d'auteurs et d'œuvres illustres. Simple comédie à ariettes dans le *Devin du village*, il est déjà dramatique et très musical dans le *Déserteur* et *Richard Cœur de Lion;* mais de Méhul paraît dater l'Opéra-Comique moderne, à qui toute ambition semblait permise, celui qu'on a déclaré *genre national*, titre de gloire dont on cherche à faire maintenant un sarcasme, presque une injure! Le vrai genre national, on l'a trop oublié, c'est le Grand Opéra français créé par Quinault, dont l'*Armide* eut l'honneur d'être illustrée successivement par Lully et par Gluck; la Tragédie lyrique dont la qualité première était la belle déclamation, tradition fidèlement gardée jusqu'à l'invasion italienne du commencement de ce siècle. En se retournant vers le chant déclamé, vers le drame lyrique, la France ne ferait donc autre chose que de reprendre son bien sous des apparences plus modernes. Est-ce à dire que l'Opéra-Comique n'ait pas, lui aussi, sa forte dose de nationalité? A Dieu ne plaise, et tout n'était pas illusion dans cet art « national »; si cette forme de la Comédie alternativement parlée et chantée n'est pas spéciale à notre pays, le caractère qu'il a su lui imprimer lui appartient en propre. Il est à la mode de le nier : la musique, dit-on, n'a pas de patrie! Nous allons bien voir, et ce n'est pas moi qui me chargerai de la démonstration.



SCÈNE D'OPÉRA-COMIQUE, FIN DU XVIIIe SIÈCLE
(Gravure anonyme)

S'il est au monde un critique faisant profession de placer l'Art en dehors des questions de frontière et de nationalité, c'est assurément M. Catulle Mendès.

C'est lui qui va nous instruire; écoutons-le :

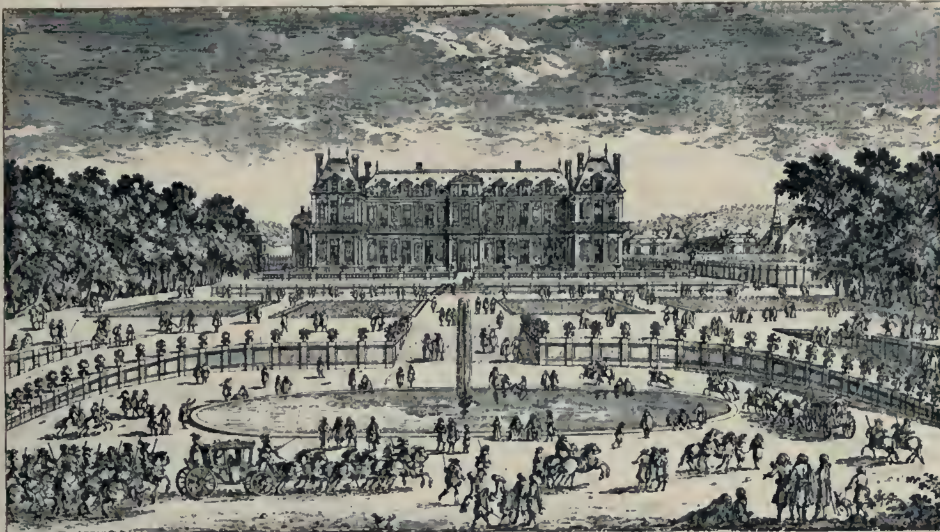
« *La gaieté des* MAITRES-CHANTEURS *n'a aucun rapport avec la belle humeur française! elle est allemande, absolument allemande, cent fois plus allemande que la rêverie de* LOHENGRIN, *que le symbolisme de l'*ANNEAU DE NIEBELUNG, *et*

surtout que la passion de TRISTAN ET YSEULT. *Le rire des* MAITRES-CHANTEURS *est* NATIONAL. »

C'est le cri de la vérité. La gaieté allemande s'épanouit dans les *Maîtres-Chanteurs*, comme le rire italien s'est esclaffé dans le monde entier avec l'Opéra-Bouffe ; et la belle humeur française a engendré notre Opéra-Comique. C'était fou, de prétendre l'élever au-dessus de tout; il faut se garder plus encore d'en faire fi, de le rejeter comme une chose sans valeur : ce serait, comme on dit dans la langue populaire, mettre à ses pieds ce que l'on a dans ses mains. Le bon public, le vrai, n'est pas si bête ; il continue malgré tout à applaudir *Carmen*, *Manon*, *Mignon*, *Philémon et Baucis*, et le *Pré-aux-Clercs*, et le *Domino Noir*, quand on veut bien les lui faire entendre ; il applaudit même encore la *Dame Blanche*, et il a raison.

SAINT-SAENS





LA CRÉATION DE VERSAILLES

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

I

VERSAILLES SOUS LOUIS XIII

L'introduction nécessaire à l'histoire du château de Versailles est l'étude du Versailles de Louis XIII. Ce sujet est encombré d'une si grande quantité de traditions fausses, et il paraît avoir un si réel intérêt pour une partie du public, qu'il convient de l'élucider une bonne fois et de faire justice des légendes qui se transmettent de livre en livre, sur les origines d'une de nos plus illustres « maisons royales ». Nous y arrivons grâce à des documents nouveaux et à un classement critique de ceux dont on s'est déjà servi.

Ce qu'on sait, ou plutôt ce qu'on croit savoir, du château de Louis XIII est complètement exposé par Dussieux, qui a ajouté beaucoup d'indications aux recherches spéciales de J.-A. Le Roi et a fait sur cette matière — on va voir avec quelle méthode — œuvre de recherche personnelle. Les points princi-

paux qu'on se plaît à considérer comme acquis et que répètent couramment les travaux de seconde main, seraient les suivants :

L'état des constructions de Versailles avant les premières transformations de Louis XIV nous serait connu par le plan d'Israël Silvestre, daté de 1667, par les plus anciennes estampes du même Silvestre et de Pérelle et par deux tableaux du Musée de Versailles (nos 725 et 765). D'après ces divers renseignements, le petit château bâti par Louis XIII, comme rendez-vous de chasse, était assez considérable, et précédé de trois cours successives ; celle du milieu étant flanquée de deux grands bâtiments, dont celui de gauche, encore conservé sous le nom d'« aile Louis XIII », servait aux écuries royales. Outre ces grands bâtiments, le château de Louis XIII avait quatre dépendances importantes, que Louis XIV se borna à agrandir : l'orangerie, la ménagerie, le potager et le parc-aux-cerfs. L'orangerie primitive que montrent tableaux et estampes était, comme le château, l'œuvre de l'architecte Le Mercier. A l'intérieur, la construction de Louis XIII a laissé, à proximité de l'ancien appartement du roi, un escalier en vis, auquel se rattache le souvenir de Richelieu et de la « journée des Dupes ». Pour l'extérieur, le parc de Louis XIII se reconstitue, grâce à l'un des tableaux précités et aux plus anciens plans de la Chalcographie du Louvre ; on peut donc assurer que Jacques Boyceau, jardinier de Louis XIII, a créé dans leurs grandes lignes les jardins de Versailles, que Louis XIV et Le Nôtre se sont bornés à embellir.

Ces affirmations sont, croyons-nous, autant d'erreurs.

Il est d'une méthode un peu singulière, reconnaissons-le tout d'abord, alors que Louis XIII est mort en 1643, de décrire son château et son parc d'après des documents graphiques qui ne sont pas antérieurs à 1667 ou 1668 [1]. Ces documents, en effet, doivent vraisemblablement mettre sous nos yeux des travaux qui ont pu changer absolument le caractère et la disposition des créations antérieures. C'est une supposition toute gratuite d'admettre comme démontré que les premiers travaux de Louis XIV ont été sans importance et se réduisent à quelques bosquets dans le parc ou à un agrandisse-

[1] Le tableau 765, dont se sert continuellement Dussieux, et que nous pourrons dater de 1668, présente un premier aspect du grand canal. Dussieux lui-même ne le juge pas antérieur à 1667 (I, 21). Il y trouve néanmoins, pour le parc, l'œuvre de Boyceau (!), n'accordant guère aux travaux de Louis XIV que la création de la Grotte de Thétis, le petit château de la Ménagerie, la transformation du Fer-à-cheval, le parterre du Nord et l'Allée d'eau. Ces ouvrages sont mentionnés par les Comptes; mais il y en a eu beaucoup avant les Comptes, et d'immenses. C'est ce qu'établira notre second article.

ment de la Ménagerie, alors que les Comptes des Bâtiments nous apportent, pour les seules années 1664-1667, un total considérable de dépenses dépassant 1 800 000 livres [1]. On sait, de plus, par de nombreux témoignages, que Louis XIV a fait travailler à Versailles dès 1661, et, bien que les Comptes n'existent pas pour la période antérieure à 1664, les documents très sûrs que nous ferons connaître au public établiront que les travaux de cette première époque furent énormes.

Il y a donc eu de la part des historiens de Versailles une erreur initiale sur la valeur des renseignements dont ils disposaient. Dussieux est moins excusable encore d'avoir décrit le Versailles de Louis XIII, ses appartements et ses bosquets d'après la *Promenade*, de M[lle] de Scudéry, qui a paru en 1669. De ce livre charmant et très précis on peut tirer, il est vrai, beaucoup de détails curieux sur le premier Versailles; mais c'est pour Louis XIV qu'il faut l'étudier et non pour Louis XIII. Tous les renseignements y ont le caractère de l'actualité [2]. Il est puéril de s'en servir pour retrouver un état des lieux antérieur de vingt-cinq ans; décrirait-on le Paris d'avant les travaux du second Empire en prenant pour guide le Joanne de l'an dernier? A toutes les sources jusqu'à présent utilisées il convient donc de puiser avec une extrême prudence; elles nous réservent des renseignements assez nombreux encore, mais à la condition que nous nous assurions toujours que les constructions marquées sur les plans, les descriptions mentionnées dans les récits ne se rapportent pas à des travaux postérieurs à Louis XIII.

Reprenons donc la question, sans tenir compte des interprétations données par nos devanciers à des renseignements qu'ils n'ont pas suffisamment soumis à la critique, et consultons les seuls témoignages autorisés, ceux des contemporains. Le mot de Saint-Simon domine le débat. Il dit qu'on voit de son temps « une ville entière où il n'y avait qu'un très misérable cabaret, un moulin à vent, et ce *petit château de carte* que Louis XIII y avait fait pour n'y plus coucher sur la paille, qui n'était que la contenance étroite et basse autour de la cour de Marbre, qui en faisait la cour et dont le bâtiment du fond n'avait que deux courtes et petites ailes. Mon père l'a vu et y a

[1] Cf. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi*, I, Paris, 1881. Tableaux de la page 1373.

[2] *La Promenade de Versailles*, Paris, 1669, p. 101. La visite de M[lle] de Scudéry date, selon nous, de l'été de 1668.

couché maintes fois[1]. » Il n'y a aucun doute que Saint-Simon, dont le père avait servi Louis XIII et qui est porté à exalter les actes de ce prince, ne se soit ici fort approché de la vérité. Bassompierre donnait déjà, en effet, l'équivalent de l'appréciation sur le « petit château de carte » dans son discours à l'Assemblée des notables de 1627; constatant la suspension de l'achèvement des bâtiments royaux, il remarquait que l'inclination du roi « n'est point portée à bâtir et que les finances de la Chambre ne seront point épuisées par ses somptueux édifices, si ce n'est qu'on lui veuille reprocher *le chétif château de Versailles*, de la construction duquel un simple gentilhomme ne voudrait pas prendre vanité[2] ». Il y a loin de ces indications à la belle résidence seigneuriale qu'on nous a si abondamment décrite.

Louis XIII avait pris goût, pour des raisons de chasseur, aux bois de Versailles, qu'il atteignait assez souvent de Saint-Germain-en-Laye, alors le séjour le plus ordinaire des rois hors Paris. Au commencement de 1624, il veut avoir en cet endroit un commode rendez-vous de chasse, où il puisse coucher. Un de ses architectes, dont le nom n'est pas indiqué, est chargé de lui donner satisfaction. Dès le mois de mars le roi vient voir les travaux jusqu'à trois fois dans la même semaine; il couche même à Versailles le 9, soit au château féodal qu'y possédaient les Gondi, soit dans une partie déjà habitable de la construction nouvelle. Il y passe toute une semaine à la fin de juin, allant à la messe au prieuré, courant le cerf et le renard, donnant la curée à ses chiens et faisant faire l'exercice à ses mousquetaires. Il y retourne coucher le 2 août, s'amusant à voir des ameublements, que le premier gentilhomme de la Chambre a fait acheter, et jusqu'à de la batterie de cuisine; mais comme il est venu pour son plaisir favori, il dort tout vêtu dans son lit, et dès trois heures du matin se jette dans les bois avec son limier pour détourner le cerf, qu'il va courir ensuite dans la forêt de Marly[3]. Le journal du médecin Héroard est plein d'indications de ce genre, qui marquent la place de plus en plus grande que prend Versailles dans la vie de Louis XIII.

[1] Saint-Simon exagère ici, comme souvent. M. Coüard a récemment établi que le « bourg » de Versailles n'était pas, au temps de Louis XIII, un modeste village; il y avait, outre le château des Gondi, le prieuré de Saint-Julien et son église, un auditoire et une geôle, des hôtelleries, etc. Les voyages du Roi avaient contribué à l'accroissement du bourg; mais on y trouve un bailli seigneurial dès 1575.

[2] *Mémoires du maréchal de Bassompierre*, Cologne, 1665, t. III, p. 53.

[3] *Journal de Jean Héroard*, p. p. Eud. Soulié et Ed. de Barthélemy, Paris, 1868, t. II, p. 291, 295 à 298, etc.

Pour la première fois en novembre 1626, il nous y montre la Cour, laissant ainsi penser que la maison est bien finie : « Le roi fait un excellent festin aux reines et princesses, où il porta le premier plat, puis s'assied auprès de la reine. Il y fit garder un ordre merveilleux, puis leur donna le plaisir de la



LOUIS XIII A LA CHASSE
D'après Jérémie FALCK

chasse[1]. » Désormais Versailles appartient à l'histoire de la Cour, et quand le journal du médecin cesse, c'est la *Gazette* de Renaudot qui nous renseigne sur les séjours de Louis XIII et les petites fêtes qu'il y donne.

Dès ce moment, le roi a un « plant » autour de son château, c'est-à-dire

[1] *Journal de Jean Héroard*, p. 207.

un parc où il a planté de jeunes arbres. Il a acquis un terrain assez vaste, en 1624, des héritiers d'un auditeur de la Cour des comptes nommé Lebrun. Ce terrain, qui sera payé 16 000 livres en 1632, formait 167 arpents de prés et pâtures; c'est là qu'on a construit et créé autour de la construction un jardin et un parc encore peu étendu. Mais c'est en 1631 et 1632 que le véritable parc de chasse est constitué par un nombre considérable d'acquisitions de terrain, dont les actes sont conservés. Le terroir de Versailles est divisé alors entre beaucoup de petits propriétaires, puisque Louis XIII, en ces deux années, ne passe pas moins de vingt-six contrats de vente ou d'échange, dont quelques-uns portent sur un arpent ou un demi-arpent. Le principal achat est celui de l'ancienne terre du château de Versailles, que lui cède, le 8 avril 1632, M. de Gondi, archevêque de Paris, au prix de 66 000 livres. L'habitation féodale, qui est située au sud-est de la maison nouvelle de Sa Majesté, est désignée par l'acte de vente comme « un vieil château en ruines » ; avec ses deux tourelles sur le portail, son colombier, sa bergerie, sa grange et ses étables, c'est plutôt une ferme qu'un château, et ses dépendances comprennent, avec la grande ferme de la Grange-Lessart, plus de 400 arpents de terres labourables, vignes, prés, bois taillis, etc.

Le roi acquiert en même temps la « seigneurie de Versailles », et le bourg déjà existant y gagne en importance. Le 25 mai 1632, en présence du curé et de plusieurs habitants, on arrache le poteau « où sont les armes du sieur archevêque de Paris, ci-devant seigneur dudit Versailles », et à l'orme du principal carrefour on affiche les armes de Sa Majesté. En même temps, le simple bailli seigneurial devient « bailli, juge royal civil et criminel au bailliage royal de Versailles-au-Val-de-Galie pour le roi notre sire », le roi ayant résolu, sur le fait de ses nouvelles acquisitions, « d'y maintenir et conserver les officiers de la justice pour être désormais royaux[1] ».

Cette année 1632 compte à d'autres égards dans l'histoire de Versailles. En février, Louis XIII revient de Metz à grandes journées et se rend directement à Versailles, où il passe deux jours. Il y séjourne en mars et en avril; le 20 novembre, il retourne de Toulouse après l'exécution de Montmorency,

[1] Ces derniers détails sont donnés, avec quelques autres sur les origines de Versailles, dans un précieux rapport de M. Coüard, archiviste de Seine-et-Oise (*Procès-verbaux du Conseil général de Seine-et-Oise*, Versailles, 1889, p. 547). Les acquisitions de terrain avaient été exposées en partie par Jacques-François Blondel. Dussieux a eu le mérite d'en faire connaître l'ensemble, d'après le carton O'1762 des Archives nationales, que nous avons vu à notre tour.

et se rend tout droit « en son agréable maison de Versailles », où il arrive avec ses quatre cents dragons, la pique à la main. « Le lendemain, le maréchal de Créqui vint saluer le roi, qui vint coucher à Saint-Germain le 23, pour ce que le lieu de Versailles ne suffisait pas à recevoir le grand nombre de personnes de toutes conditions se venant prosterner aux pieds de Sa Majesté et se conjouir de ses victoires. » Quelques jours après, Louis XIII est encore à Versailles, « y entretient sa santé par le travail de la chasse et



CHATEAU DE VERSAILLES, VU DE L'ANTICOUR
D'après Israël SILVESTRE, 1664. (La partie centrale seule est de construction Louis XIII)

les autres exercices des princes », et y reçoit, le 14 décembre, la reine Anne d'Autriche, qui revient du Midi par une plus longue route.

Tout l'hiver qui suit, le roi est sans cesse à Versailles, pour une ou plusieurs journées, pour les jours gras, etc. Désormais le nouveau domaine figure à chaque instant parmi les déplacements que les gazettes font connaître au public[1]. Souvent Louis XIII, en s'y rendant, s'arrête à Ruel pour voir Richelieu, qui va le trouver à son tour aussi commodément à Versailles

[1] On peut emprunter les principaux renseignements aux gazettes suivantes : 1632, p. 82, 462, 470 ; 1634, p. 168, 476 ; 1635, p. 195. Les mentions moins notables sont continuelles.

qu'à Saint-Germain. En avril 1634, il passe en revue à Versailles les cent soldats de la garde du cardinal-duc; en octobre, après la réconciliation avec son frère Gaston, il y reçoit la visite du cardinal, et la journée royale se partage entre le conseil et l'exercice des mousquetaires. Mais c'est toujours la chasse qui motive les séjours à Versailles, qui ont lieu alors en moyenne une dizaine de fois par an. La reine y vient avec ses dames pour chasser à cheval « dans le parc » et parfois le roi « leur fait voir la maison [1] ». Les chastes amours de Louis XIII se rattachent aussi à Versailles par quelques anecdotes. C'est là qu'il vint cacher son chagrin, quand M[lle] de la Fayette quitta la Cour à Saint-Germain pour entrer en religion. Il eut, l'année suivante, le plaisir d'y recevoir M[me] de Hautefort, pour qui sa passion s'était réveillée. Elle accompagnait un jour Mademoiselle et deux autres princesses, et, à l'issue de la chasse, Louis XIII « leur donna une magnifique collation, où elles furent servies par tous les seigneurs qui se trouvaient lors près du roi ».

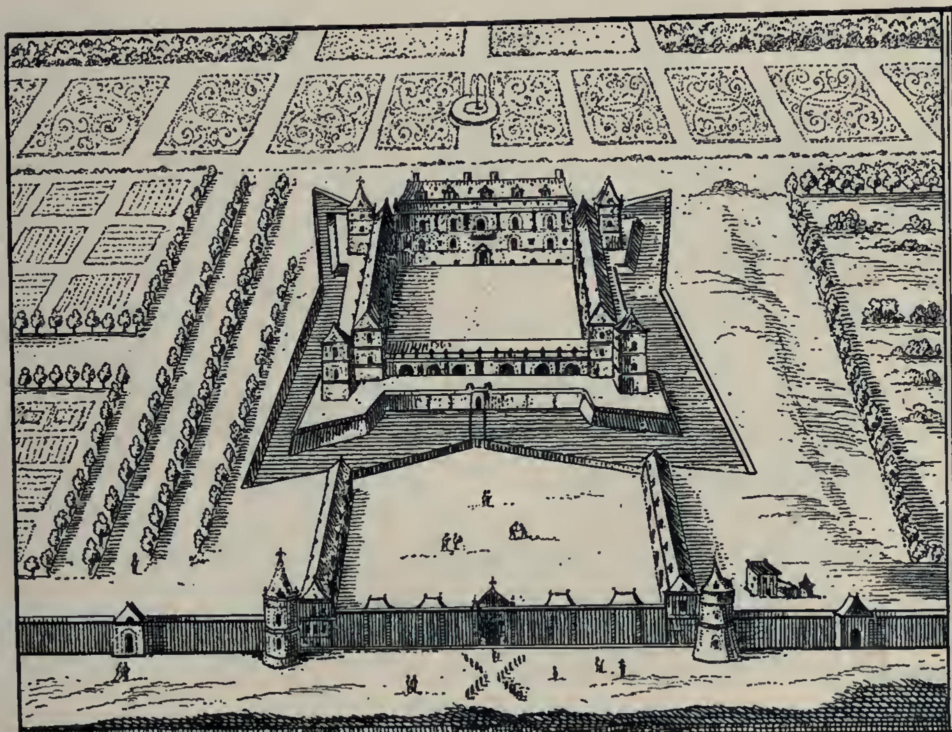
On peut donc évoquer dans le petit château quelques-unes des belles galanteries que narre M[me] de Motteville. Nous ne savons rien des dispositions intérieures, sinon que le roi y avait un appartement au premier étage, et qu'il avait reçu de sa sœur la duchesse de Savoie, pour mettre en son château, « quatre ameublements complets de velours à fond d'argent, l'un bleu, l'autre gris de ciel, le troisième vert et le quatrième nacarat [2] ». Aucun des murs actuels dans le château ne remonte à cette première époque. Un escalier en vis, qui débouche près de l'Œil-de-Bœuf, dit escalier de la Journée des Dupes, passe pour être celui qui servit à Richelieu, logé à Versailles, le 11 novembre 1630, pour communiquer secrètement avec le roi. On sait que le cardinal prépara ainsi pour le lendemain la disgrâce du garde des sceaux Marillac et des partisans de la reine-mère, c'est-à-dire l'affermissement définitif de son propre pouvoir que Marie de Médicis croyait avoir détruit. Mais il faut renoncer à trouver dans le château le moindre souvenir topographique de cette journée historique. Rien ne porte à supposer, comme on le répète gratuitement [3], que la chambre de Louis XIII ait été où fut plus tard la troi-

[1] A proximité du château se trouvait un jeu de paume, comme dans toutes les maisons royales. Il est mentionné dans le rapport Coüard déjà cité, pour l'année 1631.

[2] *Gazette*, 1634, p. 432.

[3] C'est J.-A. Le Roi qui a mis cette erreur en circulation (cf. *Curiosités histor.*, Paris, 1864, p. 28), s'y croyant autorisé par la description de Félibien, qui est de 1674 (non 1671) et ne saurait avoir aucune valeur pour le château de 1630. Nous ne pouvons savoir en vérité où était la chambre de

sième seulement des chambres de Louis XIV, c'est-à-dire dans l'emplacement de l'Œil-de-Bœuf. Il y a du reste, pour ce qui est de l'escalier, une raison plus péremptoire : sur le premier plan du rez-de-chaussée par Silvestre, où tous les détails de la construction sont scrupuleusement notés, et qui est de 1667, l'escalier en vis n'existe pas encore.



VUE DE VERSAILLES
D'après une petite vignette du plan de GOMBOUST

Nous n'avons qu'une seule représentation de Versailles avant les agrandissements de Louis XIV, c'est la petite vue faisant partie, avec celles d'autres maisons royales, des ornements du plan de Paris publié par Gomboust en 1652 [1]. Il est permis de penser, mais ce n'est là qu'une hypothèse, que c'est exacte-

Louis XIII, qui fut sans doute la première chambre de Louis XIV, avant les travaux de Le Vau, la seconde ayant été sur l'emplacement du Salon d'Apollon. Ne vaut-il pas mieux se résigner à ignorer, quand on ne peut d'ailleurs faire autrement ? .

[1] Cette vue, ignorée de Dussieux, a été signalée pour la première fois par M. Henry Lemonnier, dans *l'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, 1893, p. 248. On trouvera en ce livre excellent d'utiles observations esthétiques sur l'œuvre attribuée à Le Mercier.

ment la construction élevée par l'architecte de 1624; en tout cas, c'est sûrement le château tel que l'a laissé Louis XIII. Si ce document confirme, pour ce qui regarde le corps du château, les données générales des estampes de Silvestre et de Pérelle, il n'en est pas du tout de même pour les dépendances.

Le château est formé d'un corps de logis, au fond d'une petite cour carrée, dont deux ailes de bâtiment font les côtés, et que ferme du côté de l'arrivée un portique à sept arcades. Quatre petits pavillons s'adjoignent aux quatre angles du château, dont les façades intérieures ont cinq et six fenêtres et les façades extérieures neuf. Un balcon tournant autour de l'édifice dégage les appartements du premier étage. La construction est faite de pierres et de briques. Tout autour règne, suivant l'usage du temps, un large fossé de défense, fossé dit à fond de cuve, revêtu de briques et de pierres de taille, fortifié par une fausse-braye ou basse enceinte et bordé d'une balustrade. On jugera du peu d'étendue du château, en songeant que l'aire de la cour intérieure est exactement celle de la cour pavée de marbre sous Louis XIV; c'est même dans la cour de Marbre, dont deux côtés sur trois ont conservé, sauf pour l'ornementation, l'aspect architectural primitif, qu'on peut se faire une idée de la construction Louis XIII, de l'élégante disposition des façades et de l'heureuse coloration qu'elles présentaient aux yeux.

Passons maintenant aux dépendances. D'après la gravure de Gomboust, le fossé du côté de l'est était précédé d'une petite cour d'entrée carrée; elle était fermée par un mur sur le devant, et sur les côtés par deux étroits bâtiments de communs. Ces deux bâtiments ne sauraient être identifiés avec ceux qui ont existé plus tard aux deux côtés de la cour Royale, beaucoup plus grande que cette avant-cour Louis XIII; par conséquent la vieille aile conservée à gauche doit perdre le nom qu'elle porte d' « aile Louis XIII ». Elle a été faite pour les écuries de Louis XIV. J'indiquerai d'ailleurs la date des constructions de la cour Royale, qui furent des premières ordonnées par le Grand Roi.

Que pouvons-nous connaître des jardins avoisinant le château? On sait que Jacques Boyceau, jardinier de Louis XIII, avait travaillé à Versailles. Il est l'auteur d'un curieux *Traité de jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, paru après sa mort en 1638. Parmi les gravures de son ouvrage

devenu fort rare, il y en a deux pour des parterres de Versailles[1]. On y voit très bien la manière de l'excellent artiste, qui dispose ses parterres en « broderies » formant de grands dessins exécutés en buis taillé, en espaces sablés et en pelouses de couleur différente. Gomboust représente le château de Louis XIII entouré de parterres Jacques ; ce sont apparemment ceux de Boyceau. Mais on a exagéré d'une façon vraiment incroyable le rôle qu'il a pu remplir à Versailles. On a fait de Boyceau, sans l'ombre d'une preuve,



Ancienne vue du jardin de Versailles
D'après Pérelle

l'auteur du dessin général du parc et du tracé des dix-neuf massifs boisés que présentent les plus anciens plans de Louis XIV[2] ! Rien ne permet de lui faire honneur d'une telle création. Son livre lui-même nous renseigne implicitement, en ne faisant mention expresse, comme travail exécuté à Versailles, que d'allées en charmilles plantées par lui : « [La] diversité bien ordonnée donnera grâce à la besogne et plaisir à la vue par la diversité des verts qui

[1] Une de ces gravures, celle que nous reproduisons, est classée au Cabinet des Estampes, Topographie, V *a* 365. L'autre planche de l'ouvrage porte cette indication : « Parterre de pelouse du parc de Versailles ». Une des deux médailles qui existent de Boyceau le nomme « in[tendant] d[es] jardins du Roy ».

[2] Dussieux, I, 21, II, 197.

feront les palissades, plantées chacune de différents plans ; les desseins qu'en baillons ici, et qu'avons fait planter *à Versailles et ailleurs*, pourront être suivis ou au moins en pourra-t-on tirer ce qui se pourra trouver bon et en faire de différentes inventions [1]. » Si Boyceau eût vraiment conçu le plan d'un grand parc à Versailles, l'occasion semblait indiquée de s'en vanter un peu dans son livre, ce qu'il n'a point fait. Le premier Versailles n'ayant jamais été qu'une maison pour la chasse, c'est au seul point de vue de la chasse qu'avait été clos et disposé le parc de Louis XIII, et si aucun récit ne fait allusion particulière aux jardins qui s'y trouvaient, c'est que ces jardins se réduisaient sans doute à assez peu de chose. J.-Fr. Blondel, qui a été fort bien informé sur les origines de Versailles, se borne à dire : « Ce petit édifice était environné de bois, de plaines et d'étangs, dont la nature alors faisait seule les frais [2]. » En accordant à Boyceau l'honorable mention que son livre réclame pour lui, on voit qu'il ne mérite à aucun degré de retirer à Le Nôtre une part quelconque de sa gloire.

Sommes-nous au bout de nos simplifications historiques? Il faut parler encore des annexes de Versailles sur lesquelles on a également utilisé des documents trop postérieurs pour prouver quoi que ce soit. Sur le Potager et le Parc-aux-cerfs, il n'y a même pas de document : car le plus ancien tracé de ce dernier est fait à l'encre rouge sur un plan qui n'est guère antérieur à 1680, et par conséquent il ne saurait être plus ancien que le plan lui-même [3], et, pour le Potager, s'il est possible que Louis XIII ait fait cultiver à Versailles des fruits ou des légumes [4], aucun témoignage contemporain ne nous dit que ce fut sur l'emplacement où Louis XIV eut plus tard son premier potager [5]. Ce n'est pas ici le lieu de parler de la Ménagerie; mais

[1] *Traité*, etc., p. 66. Il n'y a pas un mot de plus sur Versailles, et Dussieux a fait là-dessus tout son échafaudage. — Nous reproduisons ci-contre une gravure peu connue de Pérelle qui ne semble pouvoir s'appliquer qu'à cet ancien état du jardin.

[2] *Architecture françoise*, t. IV, p. 93. Blondel avait sous les yeux les papiers de Charles Perrault, conservés de son temps à la Surintendance des Bâtiments, à Versailles, et brûlés dans l'incendie de la bibliothèque du Louvre, en 1871.

[3] Ce plan cité par Dussieux, p. 29, comme unique appui de son assertion, est aux Archives de Seine-et-Oise. Bien loin d'être un plan Louis XIII, il montre toutes les constructions de Le Vau et même l'aile des Princes. Le plan de Caron porte le même tracé. — Le nom du Parc-aux-cerfs n'apparaît qu'en 1678 dans les Comptes (éd. Guiffrey, I, 1055).

[4] La chose est même fort probable, en dehors de la question d'emplacement; le château des Gondi avait sans doute un potager, et un acte de 1639 mentionne un Girard Tiphaine, « jardinier du Roi en son vieil chasteau de Versailles » (Rapport Coüard, p. 548).

[5] Dussieux n'invoque sur le potager qu'*un* témoignage, celui du récit, cité par J.-A. Le Roi, de la dernière maladie de Louis XIII : « Sa Majesté fit faire collation de ses confitures *de Versailles*

l'unique témoignage qui la montre antérieure à Louis XIV n'est pas probant. Quant à la première Orangerie, que représentent certaines vues anciennes et qui occupait une partie de l'emplacement du parterre du Midi, c'est par pure hypothèse qu'on en fait une œuvre de Le Mercier et même qu'on la fait remonter à Louis XIII. La nature des jardins de Versailles sous Louis XIII et leur peu d'importance ne comportaient pas une orangerie. Je fournirai d'ailleurs la preuve qu'elle a été construite par Le Vau en 1663.

Tout le monde enfin attribue à Jacques Le Mercier le premier château, mais personne, que je sache, n'en apporte la moindre preuve. Le grand artiste, que Sauval appelait « le premier architecte de notre siècle », nous révèle par tous ses ouvrages, dont le plus important fut le château de Richelieu, un tout autre goût architectural que celui de Versailles. Le charmant édifice semble être d'un maître beaucoup plus fidèle au goût ancien et plus voisin des traditions de la Renaissance française. Au reste, aucun témoignage du XVIIe siècle ne parle de Le Mercier, et Sauval lui-même, dans la notice excellente qu'il lui a consacrée et où il énumère les hôtels, châteaux et églises où il a travaillé, ne fait pas la moindre allusion à Versailles[1]. Ce silence unanime des contemporains suffit à écarter son nom, quel que soit le nombre de fois qu'il ait été répété dans notre siècle.

A défaut d'une certitude, j'aurais à présenter une hypothèse en faveur d'un autre architecte de Louis XIII, rattaché par son éducation de famille à l'art d'où Versailles est sorti et de qui les œuvres connues fournissent une comparaison tout à fait satisfaisante. Il s'agit de Jean Androuet du Cerceau, petit-fils du premier Jacques Du Cerceau et neveu du second. Il fut nommé architecte des Bâtiments du roi en 1617 et vivait encore en 1649. On sait de lui qu'il travailla à la reconstruction du pont au Change et qu'il bâtit l'hôtel dit de Sully, celui de Bellegarde et celui de Bretonvilliers, que donnent les gravures de Marot[2]. Les considérations d'esthétique seraient cependant insuffisantes

à la Reine, à la princesse de Condé, etc. » (*Gazette*, 1643, p. 348.) Par malheur, les mots *de Versailles* sont de l'invention de Le Roi ! — Cet exemple me dispensera d'insister sur d'autres informations analogues de ces mêmes compilateurs. Pour avoir, du reste, tiré chacun trente pages du sujet que nous résumons dans cet article, il faut bien qu'ils aient été doués d'une force d'imagination peu commune.

[1] *Antiquités de Paris*, t. I, 1724, p. 330. La ville de Versailles, trompée par ses historiens, a donné à une rue le nom de Jacques Le Mercier, qui n'a rien à voir avec Versailles.

[2] Henri de Geymüller, *Les Du Cerceau*, Paris, 1887, p. 272 (le compte de 1624 est publié à la page 274 de cet important ouvrage). Jean du Cerceau est le dernier artiste notable de la célèbre famille d'architectes.

dans la question, s'il n'y avait un document assez curieux pour les appuyer. Jean du Cerceau, nommé architecte de Louis XIII aux gages de 500 livres par an, eut, en 1624, ses gages portés à 800 livres. Cette augmentation singulière est justifiée par le compte, « attendu la nécessité des affaires de sa dite Majesté ». Il y a là, semble-t-il, un commencement de preuve. On ne peut s'empêcher de penser en effet que les « affaires » d'architecture de Louis XIII en 1624 avaient été précisément la construction de son château de Versailles.

Il était nécessaire de déblayer le terrain de tous les renseignements que la fantaisie y a accumulés sous les apparences de l'érudition. Un des résultats de cette enquête démontre la vérité, contestée à tort, des anciennes opinions traditionnelles. Quoi qu'on ait pu prétendre à propos du « château de carte » de son père, Louis XIV reste bien le créateur de Versailles, et nous le verrons à l'œuvre, en étudiant cette création, entouré de ses glorieux collaborateurs, Colbert, Le Vau, Francine et Le Nôtre.

Pierre de NOLHAC.

(*La suite prochainement*)





…ôme sculp Heliog Dujardin

FRÉDÉRIC LE GRAND

Imp …



LES

SALONS DE 1898

L'ARCHITECTURE



une année de distance, le même membre du jury a accepté une fois encore de parler ici en toute impartialité de l'architecture aux Salons, non sans cette crainte salutaire d'ennuyer le lecteur, qu'il puise dans sa pratique des locaux de retraite où l'on confine, comme il est d'usage, ces œuvres peu visitées.

Un vœu qu'il exprimait à pareille époque et à semblable place s'est réalisé au delà de toute probabilité. Voici que les deux Sociétés, les sœurs ennemies, ennemies sans qu'il soit possible aux adversaires de savoir comment ni pourquoi, phénomène qui doit singulièrement dérouter le public profane, s'agitent sous le même toit, séparées seulement par un café-restaurant, enchaînées l'une à l'autre avec la rivure d'une entrée commune, de cartes collectives, d'affiches confondues, de caisse partagée, et se prodiguent autant de baisers Lamourette qu'en exige cette grande dominatrice du monde : la nécessité de vivre.

Un peu d'histoire rétrospective nous conduira jusqu'à cette étonnante solution. C'était sous le proconsulat du brillant et aimable peintre Detaille. La Société des artistes français, forte de la tradition de tant d'années pendant lesquelles elle s'était substituée à l'État pour entretenir ces Salons parisiens, déjà célèbres à l'époque où Diderot préludait à la critique artistique, avait réclamé hautement, nettement, énergiquement le droit, le seul droit qu'elle eût revendiqué en échange de centaines de mille francs d'économies annuelles au budget : celui d'être close et couverte. Elle pratiquait la bonne politique : celle d'importuner, de fatiguer, de tourmenter, de lasser, revenant à la charge pour se faire confirmer ce droit, cherchant de nouvelles occasions, ne laissant échapper aucun prétexte, usant les ministères et recommençant ses démarches quand il fallait arracher aux successeurs les promesses si péniblement obtenues de ces prédécesseurs tombés qui constituent la noble phalange de nos présidents d'honneur.

Elle inventait des emplacements; les membres de son sous-comité apportaient des études toutes faites, des devis sommaires préparés pour riposter d'avance à toutes les objections, à toutes les incertitudes. Pendant que des barbares proposaient de gâter le Palais-Royal à leur bénéfice; qu'une combinaison d'abris-hangars autour des squares du Carrousel n'échouait que par la crainte du feu au ministère des finances ou au musée du Louvre, on imaginait une reconstitution archéologique de l'ancien palais des Tuileries, de Philibert Delorme, tentative possible qu'on aurait peut-être pu faire durer pendant l'Exposition de 1900, et dont l'utilisation n'aurait pas été embarrassante. Croirait-on que la crainte de reconstituer la demeure des tyrans ait pu entrer en ligne de compte dans le refus d'essayer cette hypothèse? La terrasse des Tuileries, l'allée du Méléagre, l'entrée du bois de Boulogne, la Muette, des terrains privés — et j'en passe — se succédèrent dans la défaveur du public.

Pendant ce temps, la Société nationale, qui avait surtout pour justifier ses prétentions son ardeur à les soutenir, arguait de son côté de l'asile qui lui avait été généreusement accordé jusqu'ici, à la grande envie des pastellistes, aquarellistes et autres sociétés privées, et faisait autant de bruit que nous.

Ce fut un coup bien dur que l'annonce de la décision prise par le gouvernement de nous exiler dans les lointains de l'extrême ouest de Paris, sous

cet immense abri de la galerie des machines, où le concours agricole s'était l'an dernier trouvé si fort à l'aise, et encore avec cette condition de l'entente forcée avec la Société rivale, laquelle avait présenté des projets non moins charmants au refus de l'État, notamment la construction d'un palais de M. Formigé sur l'emplacement du café chinois, au bois de Boulogne. Nous ne sommes pas dans le secret des émotions de l'ex-Société du Champ-de-Mars. La stupeur y dut être moindre puisqu'elle avait trouvé déjà précédemment un asile dans ces parages écartés; mais pour nous la déconvenue fut cruelle et on mit quelques séances à se secouer les plumes. Pourtant, la parole de l'État ne subissait pas d'atteinte; il n'y avait pas d'éclipse dans le cours brillant jusqu'ici des Salons; nous étions abrités, abrités pour deux ans, puisqu'au cours des négociations on avait toujours fait abandon de l'année de l'Exposition. Fit on pas mieux de remercier le ministre, les ministres, dont l'entente avait enfin abouti à tenir compte de nos revendications? L'un d'eux donna rendez-vous sur place avec M. le Directeur des Beaux-Arts aux dévoués organisateurs des Salons, sur ce vague terrain poussiéreux que venaient de quitter les moutons et les bœufs. A gauche étaient groupés les gros bonnets du Champ-de-Mars. Près du bureau de l'architecte de la galerie, M. Raulin, les délégués de la Société des artistes. La bonne humeur de M. Boucher rapprocha ces éléments hésitants et l'on commença de bonne foi, en bonne camaraderie, à chercher le moyen de se concerter, sans nuire à l'autonomie si jalousement réservée de la Société nationale, sans que cette fusion matérielle, obligatoire, aboutît à une rentrée au bercail, solution dont celle-ci ne voulait pas.

D'abord on se partagea la surface à peu près proportionnellement à l'importance des expositions habituelles; puis vint l'objection des entrées séparées. Les artistes français tenaient bon, étant les plus nombreux, et dans une proportion dix fois supérieure, pour garder l'entrée sur l'avenue de la Bourdonnais.

— Alors nous enverrons notre public à Grenelle, ou en face, à l'extrémité des bâtiments de l'École militaire?

— Passez par chez nous!

Cette hypothèse paraissait phénoménale : comment s'y prendrait-on? la recette, les cartes, le partage des fonds, le contrôle, la surveillance, la sortie, les agents, etc., etc., autant de questions qui paraissaient insolubles. Nos

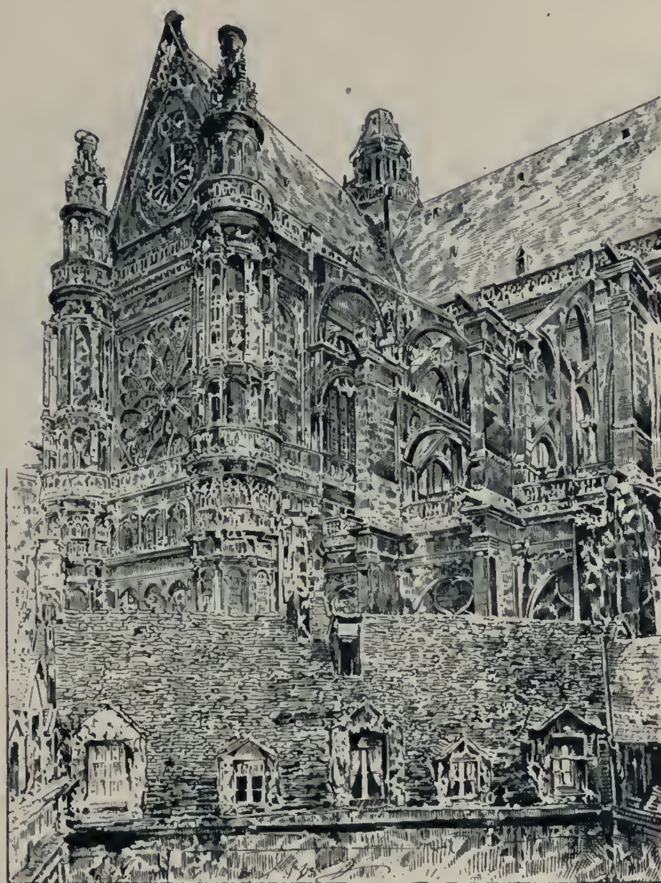
collègues de la Société nationale ne me démentiront pas : on mit de notre côté à faire des avances toute la bonne grâce possible. La proportion du tiers comme répartition de la surface, constituée à leur bénéfice, fut appliquée à tout. Qu'on entre par les deux extrémités, il n'est pas douteux que le plus grand nombre de visiteurs passera de notre côté. Avec un mouchoir sur les yeux, les fervents pourront renouveler le petit jeu du tapis vert de Versailles jusqu'à l'arrivée à destination; mais assez de routiniers ne craindront pas notre contact pour que le rapport des sommes ainsi fondues ne soit pas défavorable à nos associés involontaires.

Un plan avait été élaboré, un peu avec l'aide de tout le monde, plan duquel M. Loviot fournit au comité une première forme pratique et réalisable, en même temps que M. Raulin avait la tâche difficile de la rendre acceptable à tous : au concours agricole et au concours hippique auquel il fallait livrer une piste équivalente pour qu'il pût utiliser ses gradins des Champs-Élysées. Plus tard les écuries de celui-ci étant à transformer d'urgence en Salon d'architecture par un coup de baguette, on dut mettre ses stalles dans la rue pour avoir raison de sa coupable indolence.

Les grandes cloisons mêmes qui devaient former nos salles de peinture avaient pu être montées d'avance ; elles ont contenu, pendant le comice agricole de 1898, les machines, outils, engins, etc., qu'on voyait autrefois le long du Cours la Reine. C'est l'État qui nous les a reconstituées, ou, pour mieux dire, le Commissariat de l'Exposition, non sans révolte de sa part, puisque cette dépense fort lourde ne devait rien produire pour la grande manifestation de 1900, son unique but. Il ne faut pas croire d'ailleurs que les défenseurs de nos ressources lentement accumulées avaient hésité à compromettre notre capital, le capital destiné à nos veuves, nos orphelins, nos vieux lutteurs usés, quand il s'est agi de maintenir notre tradition d'existence. Dès le premier jour on avait décidé d'y jeter au besoin tout notre avoir pour qu'il n'y eût même pas une interruption d'une année. *Primo vivere....*

Notre trésorier Boisseau, infatigable et tout dévoué, prévoyait et indiquait des dépenses formidables. Et toutes nos cimaises! et tous les velums qu'il a fallu créer, et les tapis ! et les décorations pour entourer la salle de sculpture en les associant aux tapisseries libéralement prêtées par l'État ! Rien de nos vieilleries ne pouvait servir. Adjudications, soumissions, réclames des grands magasins, on a tout utilisé; et ce fut miracle de voir ces artistes, ces grands

enfants, se transformer en administrateurs, en organisateurs, pour ne pas avoir le démenti de cette confiance que J. Ferry avait mise en eux avec une justesse de vues que peu d'entre nous appréciaient alors. Rendez-vous, réu-



TRANSEPT NORD DE SAINT-EUSTACHE, A PARIS
Dessin de M. BÉRARD

nions préparatoires, séances houleuses, propositions bien étudiées en vue d'éviter tout échec aux assemblées générales, votes successifs superposés, où le comité, de bonne grâce, abandonnait, cédait encore un morceau de patrimoine, pour que rien ne parût avoir périclité dans cet exode douloureux, dans cette captivité d'Égypte où nous accompagneront les vœux des fidèles du Salon, mais où leur présence réelle risque fort de nous faire défaut. C'est, hélas ! si

loin. C'est bien plus loin que le concours hippique où ne vont que des gens à cheval ou à chevaux, tandis que notre clientèle use de tous les moyens de locomotion.

Les gens du vieux Champ-de-Mars, mal montés en architectes depuis la scission de scission qu'a menée chez eux ce sempiternel et intéressant lutteur, M. de Baudot, qu'on ne sait trop s'il vaut mieux avoir avec soi ou contre soi, acceptèrent la continuation de notre plan, se réservant d'en nuancer le décor, et ne se séparèrent de nous que par l'estrade du café-restaurant, concédé toujours à frais et bénéfices communs et dans la proportion convenue.

De la situation dominante de ce lieu d'élection des visiteurs on plonge dans les deux espaces réservés à la sculpture. On peut s'y donner la main ; on peut s'y exterminer à loisir, et le public, indifférent à ces querelles que j'aime mieux ne pas qualifier, de peur de contrister des amis des deux camps, savourera le bock de la conciliation en attribuant à chacun de nous un œil ironiquement bienveillant....., non sans inquiétude pour nous de le voir loucher.

Il a en face de lui un autre terrain d'accord : l'exposition des arts dits décoratifs récemment introduits dans les deux Sociétés, — qui relèvent souvent de l'architecture, — et pour lesquels il conviendrait d'avoir une tendresse particulière, pas tant à cause du mépris que professent quelques-uns de ceux qui y exposent pour toute tradition et tout bon sens que pour leur désir parfois naïf de secouer le triste goût du snobisme pour les rééditions des choses toutes faites, pour les copies du déjà vu et pour le triomphe du vieux neuf.

On lui en a rendu la visite facile, à ce public très empressé aux bizarreries, aux étrangetés, pourvu qu'il ne les achète pas. Il n'en est pas de même de nos doux, froids et tristes dessins sur papier blanc, entourés de bandes grises. Cette fois le sacrifice est complet. La bonne entente dont nous lui sommes reconnaissants entremêle ordinairement un peu avec la savoureuse exposition des peintres notre sévère collection de tracés. On forçait les gens à traverser notre exposition, et un divan tentateur achevait même de séduire les dormeurs en quête d'un coin paisible et retiré.

Pour nous trouver cette fois, il ne faut pas avoir commencé la visite par le côté gauche. Jusqu'à l'extrémité de la dernière des salles on ne nous rencontrera point. Nous formons l'aile droite. C'est au delà et en dehors de toute

peinture qu'on peut pénétrer dans notre galerie aux parois ondulées et flottantes, longue, interminable et monotone, où hennissaient récemment les étalons montrant leurs belles croupes aux connaisseurs. Un jour de face et violent, bien qu'au nord, n'est pas l'éclairage rêvé. Quand on n'a pas ce que l'on aime.....



CATHÉDRALE DE LORETO. CHAPELLE DE SAINT-LOUIS-DES-FRANÇAIS
Par M. LAMEIRE

Ne faisons point de comparaison d'ensemble désobligeante entre ce Salon et ses ancêtres. D'une année à l'autre, une École ne saurait avoir décliné ou progressé.

Mais cette période d'activité rare où s'élaborent les grandes études pour l'exécution improvisée des palais et des surprises de la future Exposition occupe tous nos dessinateurs et n'a pu être favorable à la préparation d'aquarelles. Concours sur concours auraient pu donner occasion à des rééditions bien intéressantes de projets auxquels — phénomène rare — le public tout entier s'est intéressé : grand et petit palais, esplanade des Invalides, Champ-de-Mars, pont Alexandre III ; puis la gare d'Orléans au quai d'Orsay, celle des Invalides; mais de toutes ces conceptions aucune n'est semblable à la

forme dernière que l'étude donnera, et leurs auteurs ne se sont guère souciés de produire de nobles et belles esquisses quand dans un délai si prochain le monde des visiteurs sera convié à en voir la réalisation, ce qui est un bien autre triomphe, le vrai, le seul dont nous puissions nous soucier.

Signalons les œuvres fraîchement achevées dont les auteurs ont risqué la reproduction, sans suivre d'autre ordre que celui de nos souvenirs. Ce sera vite fait.

Voici l'*hôpital Boucicaut*, dont l'inauguration toute récente avait appelé vers Grenelle une foule curieuse de la solution du problème posé avec beaucoup d'argent par la généreuse donatrice. Nul hôpital n'est plus confortable; nul ne doit représenter une dépense par lit plus élevée; nul n'est plus simplement, largement, logiquement et gaiement composé. Plan considérable, création importante, très soignée de MM. Legros père et fils.

Des groupes scolaires : c'est une monnaie courante. Il y a pour cela une catégorie spéciale d'architecture qui sévit depuis un demi-siècle et menace de devenir la caractéristique de notre art municipal et départemental; celle de *Saint-Ouen* par M. Bourgeois n'y échappe pas, non plus que celle de M. Charlet à Berck.

Le *collège de Saint-Germain*, de Choret, fait meilleur effet en exécution qu'en dessin; peut-être sans doute ici par l'insuffisante qualité de la facture, mais aussi comme le résultat d'un simple fait fréquent qui éloigne des expositions des architectes dont les œuvres méritent pourtant la faveur du public. Cet immuable géométral, contraint à ne rendre qu'un aspect des choses, déroute toute appréciation en supprimant les fuites de perspective, les imprévus et le pittoresque des contours latéraux, des silhouettes sur le ciel ou sur les formes voisines. Notre habitude des conventions du rendu y supplée pour les techniciens et les spécialistes; un œil non préparé n'y trouve pas son compte.

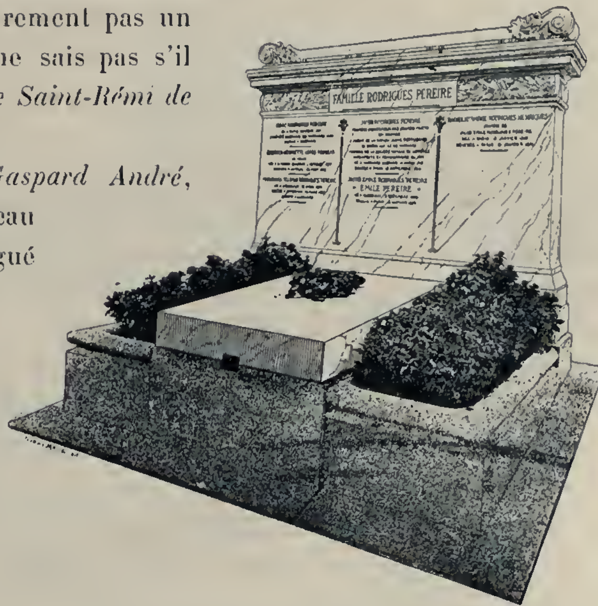
M. Margotin expose de nombreux documents sur une intéressante propriété construite à Reims; M. Meyer un *temple protestant* pour la Suisse, dont la forme caractéristique du plan est à louer.

Il y a encore de M. Autant, dont le nom a retenti au procès Zola, un casino d'Enghien, avec une architecture bien casino et bien Enghien; j'avoue ne pas savoir s'il faut le ranger dans la catégorie des œuvres réa-

lisées, non plus que le projet de MM. Forgeot et Fontaine pour un *orphelinat à Troyes;* ni la *maison de retraite en Touraine*, de M. Mignot; ni le *vélodrome de la Bénaudière*, de M. Garin; ni le *théâtre de la ville de Kiew*, de M. Gosset. C'est au milieu des ouvriers que sont prises ces notes qui paraîtront presque à l'ouverture du Salon; mon excuse est toute dans la hâte de l'information.

Le gentil *monument à Mlle Clairon* par Henri Guillaume n'est sûrement pas un rêve sans réalisation; je ne sais pas s'il en est de même de l'*église Saint-Rémi de Bordeaux* par H. Le Rille.

Notre éminent ami, *Gaspard André*, de Lyon, méritait un tombeau digne de ce rare et distingué talent. C'est M. Perrier, son élève et son inspecteur dévoué, qui nous en présente l'étude.



TOMBEAU DE LA FAMILLE PEREIRE, AU PÈRE-LACHAISE
Par M. BOUWENS VAN DER BOIJEN

Si les reproductions d'œuvres exécutées sont peu nombreuses et médiocrement importantes, les dessins de concours publics, de grands concours, ne sont pas moins intéressants ni plus rares que de coutume. En voici, par ordre alphabétique, les auteurs :

MM. Joanny Bernard et Robert, deux fidèles associés en voie de terminer l'École supérieure de Commerce de l'avenue de la République. Ces jeunes ambitieux préparent l'avenir par un labeur d'une rare intensité et leurs efforts se traduisent chaque fois par un succès. Ils n'atteignent pas toujours au premier rang, comme pour l'œuvre en cours; mais leurs efforts ne sont jamais indifférents et à chaque fois laissent leur trace par une nomination. Ils nous présentent un projet pour l'*hôtel de ville de Versailles*, récompensé au concours. L'auteur de la composition primée, M. Bréasson, non plus que celui du monument qu'on exécutera, M. Le Grand, n'ont pas jugé utile de

soumettre aux Parisiens leurs œuvres qui avaient passionné Versailles. Celle de MM. Joanny Bernard et Robert avait compté au nombre des meilleures solutions d'un problème très complexe et très intéressant.

Coup sur coup ils s'attaquaient à une autre grande composition de laquelle deux jeunes artistes, MM. Umbdenstokh et Auburtin, dont le dernier est encore en loge, sortaient victorieux : l'*exposition des Armées de terre et de mer*, et une fois de plus balançaient la victoire. C'est un fait assurément rare que des succès à tous les coups. C'est pourtant la règle pour ces jeunes gens qui se sont fait remarquer encore dans un autre concours de la même année, celui de la compagnie d'assurances *la New-York*, en plein boulevard des Italiens.

Plusieurs, M. Bousson et M. Letrosne entre autres, nous ont rapporté leurs études sur ces deux derniers sujets. M. Letrosne avait sur le bord de la Seine pour la Guerre et la Marine une conception grandiose dont l'échelle est troublante, mais qui témoigne d'une audace et d'une franchise de parti peu communes. Ce jeune artiste dont les succès scolaires présageaient un succès final a fait faux bond aux espérances qu'il avait fait naître en abandonnant les concours de grand prix où il avait marqué si fièrement sa place.

M. Maistrasse, aussi un habitué des concours et des succès, nous donne son *hôtel de ville de Versailles* et sa *New-York*.

La ville d'Évreux a remué pour un tout petit théâtre l'ingéniosité de quelques concurrents, non des moins qualifiés. Là encore le triomphateur, M. Legendre, n'a pas réexposé — (il semble que je veuille faire le Salon à côté). — Mais MM. Bidard, Narjoux ont voulu soumettre leur cas à d'autres juges.

De même MM. Delahaye et Lahaure pour une *maison cantonale à Bordeaux* et un *poste de secours;* — M. Huber pour l'*hôtel de ville de Bâle*.

Il n'est pas jusqu'aux concours de l'Institut que quelques-uns de leurs auteurs tentent tous les ans de proposer sinon à une revision, du moins à une appréciation du grand public, lequel, retenu alors à la campagne ou aux stations thermales, ne se dérange guère pour ces luttes théoriques.

M. Joseph Bernard soumet de nouveau à notre examen son *église votive*, sujet du concours du grand prix de l'an dernier ; M. Tronchet, une *école de Marine ;* M. Bouvier, une *salle centrale d'établissement thermal*, provenant du concours Ach. Leclère.

Le règlement de notre section interdit l'admission des dessins ayant figuré dans les concours scolaires à l'école des Beaux-Arts. Il y a toujours quelques élèves mal renseignés que leur expulsion surprend et d'autres malins qui risquent un déguisement dont le jury ne sait pas toujours se défendre. Pour le regret d'être privés parfois de quelques inventions de jeunes talents, nous



LE SOIR

Tableau de G. GUIGNARD

croyons avantageux de ne pas ouvrir la porte toute grande à des essais qui avaient leur place et leur récompense ailleurs et de ne pas nous en laisser encombrer. Seuls les concours pour le diplôme décerné en fin de sortie, comme on présente des thèses pour le doctorat, ont trouvé grâce devant nos scrupules et fait fléchir la règle qu'on s'est imposée. Pas n'est besoin d'ajouter que nul esprit d'exclusion des jeunes n'a présidé à cet ostracisme. Une œuvre d'artiste au berceau est précieuse à recueillir, à signaler, à mettre en lumière. Tel qui ne peut présenter à nouveau des études qui lui

ont valu des médailles à la rue Bonaparte est sollicité pour présenter une belle conception imaginative faite avec l'aide des ressources que la donation Chenavard a mises à la disposition de la direction des Beaux-Arts sous le contrôle d'une commission fort libérale.

Les projets présentés pour le diplôme sont toujours assez nombreux.

Voici MM. Cornille, avec un *cirque;* Bidoire, avec une grande et sérieuse *étude de tissage dans le Nord;* Bérard, avec une recherche d'architecture agricole : une *ferme ;* Berthier, avec la solution d'un bon programme de *crèche.*

Au hasard des souvenirs : MM. Fatio avec une *villa ;* Armbruster, un *hôtel de ville ;* Goffinon, un *hôtel pour le Touring-Club ;* Jaumin, un *établissement thermal ;* Rousseau, un *poste de secours en mer ;* Sirot, un *quartier de cavalerie.*

Les œuvres de composition l'emportent dans notre sympathie sur les travaux de restauration pure. Il faut pourtant regretter l'absence au Salon de cette année d'un de ces nobles et grands efforts auxquels nous a accoutumés l'Académie de France à Rome. L'exposition en est comme découronnée. Toujours on s'arrête avec surprise — même sans compétence — devant ces restitutions, souvent idéales, nécessitant en outre d'une grande pénétration, d'un esprit d'ingéniosité et de sagacité rare, cette intuition de civilisations disparues, cette saveur de poésie qu'offrent les choses mortes ; on reste souvent confondu devant ce que représentent d'efforts, de labeur, de dépense d'énergie, ces résurrections entreprises pour la gloire et l'honneur, pour les études pures, pour la science et pour l'art. Cette année rien ne nous vient de la villa Médicis. Fasse le génie de l'antiquité que ce soit pour nous donner l'an prochain la jouissance d'un vaste travail auquel n'aurait pas suffi la période réglementaire et que nous n'ayons pas à déplorer une lacune, une faiblesse dans cette belle continuité des efforts annuels

Quelques anciens de la maison nous ont déposé des cartes pour témoigner de leur intérêt pour la société à laquelle ils doivent devant le grand public leurs premiers succès. J'ai revu après trente ans des aquarelles de riches décors de l'époque de la Renaissance, d'un maître qui s'était fait oublier, Bénard, et que viennent de remettre en lumière plusieurs tentatives très intéressantes à propos de l'Exposition universelle et de la gare du quai d'Orsay. Il nous avait laissé le souvenir d'un vrai coloriste ; l'impression

n'a pas faibli. Comme toujours d'ailleurs l'exposition abonde en notations chaudes, spirituelles et habiles par ce procédé souple et rapide, familier aux architectes, de la peinture à l'eau, généralement employée, sans truquage, avec toute sa franchise.

Les uns, comme M. Ypermann avec ses *mosaïques de Ravenne*, nouveau témoignage de sa virtuosité en même temps que de sa fidélité au modèle choisi ;

Comme Lameire, avec ses beaux décors pour *Fourvières*, dignes de sa vieille gloire ;

Comme Saladin, avec ses admirables *faïences* et ses *souvenirs de Tunisie*, une fois de plus consciencieux, sincère et de l'art le plus affiné ;

Comme Ottin dans un *vitrail ;*

Comme M. Munier et M. André de Nancy avec des relevés et de curieuses peintures de l'*Égypte* et de ses *temples ;*

Comme Meissonier, avec une étrange fantaisie de pastel qui fait grimper une rouge vigne-vierge sur la *Porte Saint-Martin ;*

Comme Leteurtre, qui entretient une réputation déjà vieille avec des vues pittoresques d'après nature ;

D'autres avec des décorations intérieures, qu'il faudrait citer en trop grand nombre, comme les *Hista ;*

Ou avec des souvenirs de voyage : Hédin, en *Normandie* et à *Menton ;* Gallois, en *Birmanie ;* Gauthier, au *forum romain ;* Eschbacher, je ne sais plus où ; Deuby, à *San-Miniato de Florence ;* Chaussepied, en *Italie ;* Conin, à *Saint-Marc ;* Bureau, en *Espagne ;* Borius, à *Rouen ;* Boucton, à *Alger*, et trop d'autres, pour ne pas finir par tomber dans une énumération que vous trouverez, lecteur, au livret, plus correctement établie.

Bien des dessins, cependant, mériteraient une mention. Je ne puis finir, sans citer cette fantaisie : *dans le jardin du presbytère*, due à l'imagination compliquée de M. Bertrand F.-F., et encore un *Transept de Saint-Eustache*, vu par-dessus les toits, par M. Béraud, bien joliment traité à la plume, et un délicat brevet de J. Libaudière pour les *Architectes du Poitou*.

Ayant cité tant de choses, je ne puis pourtant pas oublier non plus M. Wable, un de nos fidèles exposants, avec son *fumoir* tout peint et un *monument* d'Arnaud à la gloire de la République. Que les autres me pardonnent, et notamment les restaurateurs, les artistes qui se sont acharnés

sur quelque monument historique que je n'ai pu citer encore, M. Paillès notamment pour son énorme travail sur la *cathédrale de Rodez*. Notre Directeur ne me pardonnerait guère d'abuser ainsi de la place qu'il m'a trop libéralement accordée. Je coupe court, remettant la conclusion au mois prochain.

J.-L. PASCAL

LA PEINTURE



Notre éminent confrère M. Pascal vient de reprendre, avec une autorité toute spéciale, l'historique de l'installation des deux Sociétés au palais du Champ-de-Mars : nous n'avons dès lors qu'à aborder immédiatement notre sujet.

Mais la livraison d'avril ayant été exclusivement consacrée au château de Chantilly, il se trouve que la *Revue* n'a rien dit des nombreuses expositions que virent éclore les mois de printemps; la direction m'avait donc demandé de réparer cette omission et je m'étais engagé à réunir dans un même article tous les Salons de l'année, petits et grands.

Comment tenir ma promesse sans dépasser les bornes qui m'ont été fixées? Ils sont trop, vraiment! Ce furent tout d'abord les expositions des cercles artistiques de la rue Volney et de la rue Boissy-d'Anglas; dans cette dernière, il faut bien, du moins, que je mentionne l'admirable *Frédéric le Grand* à cheval, de M. Gérôme, dont la *Revue* publie une excellente héliogravure. On sait quel merveilleux sculpteur s'est révélé le maître peintre Gérôme; il connaît admirablement le cheval, et les statues équestres lui ont toujours porté bonheur; il vient de recevoir la commande d'un duc d'Aumale pour Chantilly; nul plus que lui n'était désigné pour pareil honneur.

Quant aux expositions privées, organisées par des artistes isolés, désireux de faire connaître leurs œuvres, la seule liste en tiendrait une page; dans toutes les grandes galeries, chez tous les marchands de tableaux, elles se

sont succédé sans interruption. Deux sont à retenir, entre tant d'autres dignes d'intérêt, auxquelles d'ailleurs le public n'a pas fait défaut; ce sont celles de l'illustrateur Daniel Vierge, à l'*Art nouveau*, et de M. Legros, ce Français de race que nous a pris l'Angleterre, et qui, du pays des brumes, nous envoie des gravures et des dessins étonnants de style et de précision.

Puis ce furent les pastellistes, les aquarellistes avec leur section rétrospective où tous les grands morts de ces dernières années, Neuville, Heilbuth, Gustave Doré, Jules Jacquemart, brillaient d'un éclat bien dangereux pour les vivants. L'exposition canine, le concours hippique, n'ont-ils pas eu, eux aussi, leurs *Salons* spéciaux, fort intéressants, ma foi, où professionnels et amateurs, également épris de l'art sportif, rivalisaient d'adresse et de virtuosité? C'est un des traits caractéristiques de l'évolution actuelle, que ce goût grandissant des gens du monde pour tout ce qui se rapporte aux choses de l'art. A une époque où il n'y a plus de tradition de cour pour donner une direction au goût public, il est bon de voir ceux à qui leur nom et leur fortune assurent, en dépit de tout, une influence et une action, chercher à s'élever au-dessus des banalités faciles, et mettre, eux aussi, c'est le cas de le dire, la main à la pâte. S'il ne s'ensuit pas que la France doive y gagner des chefs-d'œuvre, fruits du génie, qui ne viennent que là où Dieu les a mis, du



ESQUISSE, par CAROLUS-DURAN

moins les connaissances techniques donnent à ceux qui les ont acquises le moyen de s'affranchir des tutelles dangereuses, qui ne parlent guère que d'ancien et de bibelots; elles leur permettent de se faire un goût vraiment personnel qui les autorise à avoir des préférences bien à eux et à comprendre, par suite, à servir l'art de leur temps et de leur pays.

Encore une autre exposition, qui vient de s'ouvrir au palais de Glace, celle des *artistes indépendants;* grande halle où trop souvent la prétention s'allie à l'ignorance; puis la dernière venue en date, à qui notre confrère *le*



PORTRAIT DES ENFANTS DU PRINCE MURAT
tableau de CAROLUS-DURAN

Journal a offert l'hospitalité de sa salle des fêtes, dite des *prix nationaux et bourses de voyage*, exposition de jeunes qui ont voulu montrer comment chacun d'eux avait mis à profit l'année de loisir que lui avait donnée la libéralité de l'État; on y trouve surtout des études, des vues rapidement saisies, quelques jolis morceaux de sculpture; la tentative a eu un début des plus heureux; elle mérite d'être encouragée.

Nous voici maintenant à ce Champ-de-Mars où les salles consacrées à la peinture occupent, sur un double rang, deux fois la longueur de la galerie des Machines. On ne paie qu'un franc pour visiter les deux expositions! Ce



Henner pinx.t C. Fuchs lith.

LE LÉVITE D'EPHRAÏM ET SA FEMME MORTE

Imp. Lemercier, Paris.

n'est pas cher; mais quel voyage! Ayons pitié de ceux qui auront voulu profiter de l'occasion pour tout voir en une fois!

Quant au critique qui a accepté la charge d'un tel compte rendu, il faut le plaindre, en vérité, si sa conscience l'a contraint de faire successivement le tour de chaque salle, le plaindre surtout de l'obligation où il se trouve de passer sous silence nombre d'ouvrages dignes d'intérêt, pour s'arrêter seulement devant ceux qui marquent une tendance ou s'imposent à la curiosité.

« Tout à la Russie », voici pour la première impression, relative au choix des sujets. Qu'il s'agisse de grandes toiles allégoriques où on nous montre le tsar pacificateur, ou de scènes prises sur le vif, entrées ou départs de l'Empereur, vues des escadres, scènes d'intimité, on s'aperçoit tout de suite que les artistes ont ressenti l'écho de l'émotion générale.



Apparition de Clémence Isaure aux Troubadours
tableau de Henri Martin

Entre tant de toiles, il en est une, du moins, qui mérite une mention à part, c'est celle que M. Detaille intitule : *Châlons; 9 octobre 1896:* la revue vient de finir; à un tournant de route débouche la voiture dans laquelle l'Empereur et l'Impératrice se rendent à la gare de Bony; à droite et à gauche, les troupes présentent les armes, tandis que les officiers saluent du sabre et

que les drapeaux s'inclinent; dans le fond on distingue les ondulations de la cavalerie qui s'ébranle, éclairée par les reflets du soleil couchant; les lointains rougeâtres contrastant avec l'ombre où ont été intentionnellement laissés les premiers plans sont d'une inspiration superbe; rien de grandiose comme



L'ATTENTE
tableau de AMAN-JEAN

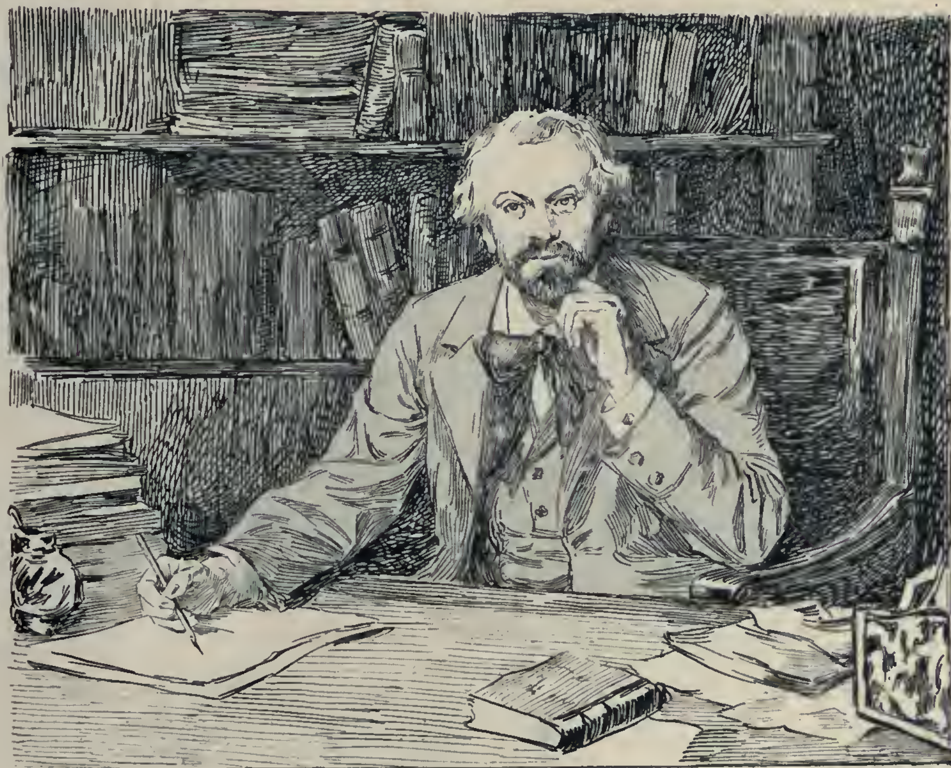


LA CONFIDENCE
tableau de AMAN-JEAN

ce retour des souverains, seuls en mouvement au milieu de toute une armée immobile et respectueuse. *Glorious*, s'écrieraient les Anglais ! Et, de fait, mieux que toutes les phrases et tous les discours, le tableau de M. Detaille est et demeurera une page d'histoire, d'une éloquente, d'une synthétique vérité.

La peinture militaire n'a du reste pas de bien nombreux représentants.

cette année : je n'ai guère remarqué, dans cette première visite, que le *Waterloo* de M. François Flameng, charge furibonde, pleine de vie et de mouvement, en dépit de certaines exagérations de violence, difficiles à éviter dans un pareil sujet.



Portrait de M. Jules Lemaitre
tableau de F. Humbert

De même, l'art religieux n'occupe qu'une place bien restreinte dans l'immense nef. Et encore cet art religieux est-il d'une nature toute spéciale ; on y chercherait en vain la ferveur des convictions ; les artistes n'y sont guère préoccupés que des effets picturaux. Voici, en tête, M. Dagnan-Bouveret qui nous montre *le Christ et les pèlerins à Emmaüs*. Évidemment le souvenir de Rembrandt a hanté l'imagination du peintre. Mais, si bien agencée que soit la composition, si justement étudiés que soient les personnages, ce qui domine dans l'œuvre, c'est cette lumière éclatante qui part du centre du tableau pour

projeter sur les gens et les choses ses reflets d'un blanc jaunâtre presque aveuglant. En somme, nous rendons hommage à l'immense talent de l'auteur, mais en regrettant qu'il ait été dépensé en vain : nous ne sommes pas émus.

De même, en face du *Christ* de M. Louis Deschamps, qui succombe sous le poids de sa croix, il y a là une robe d'un beau rouge qui ressort bien sur le





Etudes de Montenard
pour son tableau

noir intense des fonds; mais est-ce de quoi retenir notre admiration? Nous nous approchons, nous sommes en présence d'une figure insuffisamment modelée, dépourvue d'expression. Ce n'est vraiment pas assez. Il y faudrait davantage pour motiver la reprise d'un sujet tant de fois traité par les maîtres.

M. Carolus-Duran, lui, n'expose qu'une esquisse, mais combien émouvante! Rien de beau, rien de souple comme ce corps de femme agenouillé devant la croix. Je profite de l'occasion pour signaler en même temps ses puissantes études de nu et son délicieux *portrait des enfants du Prince Murat*, qui avait déjà eu tant de succès à l'exposition du cercle de la rue Boissy-d'Anglas.

Ce n'est pas encore le *Lévite d'Ephraïm et sa femme morte*, de M. Henner,

qui marquera une date dans la renaissance de la peinture religieuse. Pourvu qu'il fasse rayonner un beau corps de femme et qu'il enlève sur un fond de sombre verdure des chairs nacrées, le maître alsacien a atteint son but; il ne demande rien de plus; c'est l'art pour l'art appliqué en dehors de tout parti



O FORTUNATOS NIMIUM
tableau de MONTENARD

pris et de toute théorie, mais avec cette facilité simple et puissante dont il a gardé le secret.

M. Hébert, lui non plus, ne s'attarde pas à chercher les sujets : *Fleur d'oubli*, écrit-il au livret, et sous ce titre il nous montre une de ces têtes de femme qu'il affectionne, au teint mat, à l'œil profondément enchâssé, aux coins de bouche légèrement arqués; c'est la muse, l'éternellement jeune muse, qui toujours répondit à son appel, lui apparaissant encadrée de plantes vertes.

de triomphants lauriers. Plus loin, il se reprend à la vie courante, avec un délicieux portrait d'un accent plein de vie et de franchise.

Mais cet idéal, cher aux maîtres de toutes les époques, il n'est pas donné à tous de l'atteindre, et nous risquerions de nous voir entraîner bien loin si



Étude pour la figure de la Muse
tableau de Montenard



Étude pour la figure du Virgile
tableau de Montenard

nous voulions seulement essayer de nommer ceux qui se sont laissé aller à la poursuite du rêve et de la fiction.

Voici M. Danger, avec une immense toile : *les Grands Artisans de l'arbitrage et de la paix*, riche de bonnes, d'excellentes intentions; M. Béroud, avec son *éternelle chaîne*, conception ultra-philosophique d'un Hercule colossal autour duquel gravitent et s'enroulent de frêles figures de femmes; M. Henri Martin, avec une *Apparition de Clémence Isaure aux troubadours*, quelque peu dansante et décevante; dans des cadres plus modestes, des peintures décoratives de M. Aman-Jean, *l'Attente* et *la Confidence*, d'un équilibre quelque peu instable, d'une signification tout au moins problématique; plus loin, une vaste composition de Mme Alix d'Anethan, la *Découverte de la Sainte Croix sur l'em-*

placement du temple païen, d'une facture grise et sale, qui fait songer à du mauvais Puvis de Chavannes.

Il était temps que ce nom vînt sous ma plume. Comment parler aujourd'hui de décoration murale sans penser à l'artiste qui, après avoir commencé, si je ne me trompe, par les toiles du musée de Marseille, a successivement décoré les musées d'Amiens et de Lyon, la nouvelle Sorbonne et le Panthéon ? C'est encore à ce dernier édifice qu'est destiné le panneau exposé aujourd'hui au Champ-de-Mars, *Geneviève, dans sa pieuse sollicitude, veillant sur la ville endormie*, simple figure de femme, au profil perdu, qui se tient debout sur une terrasse, et dont le regard se perd au loin, dans l'immensité d'une vague lueur bleuâtre. L'artiste, qui n'avait qu'un personnage à représenter, et qui n'a guère montré qu'une silhouette drapée, échappe facilement aux critiques dont ses personnages sont parfois l'objet ; il n'est pas jusqu'à



ÉTUDE par AGACHE

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

qui ne soit favorable à l'effet général ; l'impression qui se dégage de l'ensemble est, en somme, d'une tristesse douce et pénétrante.

Mais si tous ces tons conventionnels qu'affectionne M. Puvis de Chavannes ont leur charme, maniés par lui, quelle déplorable influence a exercée sur

notre jeunesse cette peinture sans couleur, sorte de rapsodie monochrome et berçante, à laquelle les imitateurs sans personnalité n'ont pris que son apparence grise, ses aspects tristes et délavés !

L'art a toujours tort qui veut, avec ses moyens à lui, donner l'impression d'un autre art ; pas plus que la tapisserie n'a raison de singer la peinture, la peinture sur toile n'a droit de prétendre imiter la fresque. Elle risque d'y perdre ses mérites propres, sans arriver à s'approprier des qualités qui ne sauraient être siennes. Entre les murs de pierre qui l'enchâssent, la peinture *a fresco*, avec sa préparation et son enduit spécial, demeure à tout jamais partie intégrante de l'édifice. Au contraire, la peinture à l'huile, si éteinte qu'on se soit appliqué à la faire, subit peu à peu des modifications qui altèrent son caractère; certaines couleurs ressortent, avec le temps, et prennent un accent inattendu. Des valeurs se créent, qu'on n'avait pas prévues : l'œuvre a perdu son aspect primitif. Allez seulement à Amiens et à Marseille ; vous ne retrouverez plus l'impression que vous avaient laissée à leur apparition les peintures de M. Puvis de Chavannes ; la logique, l'éternelle logique commence à prendre sa revanche. Faites de la fresque, si vous pouvez, mais ne l'imitez pas !

C'est du reste une des erreurs de notre temps, de tout vouloir mêler et de chercher perpétuellement la confusion des genres. On le voit chaque jour, à propos d'*art décoratif !* J'emploie exprès ces deux mots, qui sont passés dans la langue courante, quelque superflu que soit leur rapprochement. Imagine-t-on, en effet, un art qui ne soit pas décoratif, et croyez-vous que l'idée d'art, la première fois qu'elle a hanté le cerveau de l'homme, n'ait pas consisté tout d'abord pour lui à orner ses armes, sa demeure, sa personne ? Depuis les essais les plus rudimentaires jusqu'aux *Stanze* du Vatican ou à nos plus magnifiques tapisseries, l'art a-t-il eu d'autre objectif que d'ajouter du charme ou de la somptuosité à ce qui nous entoure ? En fait, il n'y a qu'un art, qu'on ne saurait imaginer autrement que décoratif ; tout au plus est-il permis de distinguer, entre les œuvres de l'art, celles qui ont une destination spéciale de celles qui doivent demeurer mobiles. Une peinture, un marbre, un vase, peuvent avoir été créés au hasard de l'inspiration ou conçus pour un emplacement précis ; dans ce dernier cas, l'artiste est tenu d'obéir à des règles ; il ne peut perdre de vue qu'il fait sa partie dans un ensemble.

On a presque honte de répéter de telles vérités, si connues, si simples, si

évidentes ; il le faut pourtant bien, en présence de l'obstination des artistes qui continuent à nous montrer des projets de plafonds exposés verticalement, des panneaux « décoratifs » isolés de ce qui doit les encadrer plus tard. Quel jugement voulez-vous que nous portions sur l'*initiation à l'idéale sagesse des hommes de tous les temps*, qu'envoie M. Leempoëls, sans nous rien dire de la destination de sa toile, ou du panneau de M. Auburtin, commandé



DAPHNIS ET CHLOÉ
tableau de GERÔME

pour un amphithéâtre de zoologie dont nous ne soupçonnons ni les formes ni les dimensions?

Je ferai le même reproche à M. Cormon qui nous montre à nouveau ses intéressantes peintures du Muséum, déjà exposées, elles aussi, dans un grand cercle parisien. Un maître de la critique, M. Émile Michel, les a décrites alors et appréciées, dans un article spécial [1], avec l'autorité qui lui appartient. Si j'y reviens, ce n'est que par sympathie pour l'œuvre, c'est afin d'exprimer mon regret de voir exposer un travail de cette importance, sans même un

[1] Voir la *Revue* du 10 janvier 1898.

plan de la salle ou des salles où il est appelé à figurer ; une telle omission est inexplicable, de la part d'un artiste de la valeur de M. Cormon.

M. Jean-Paul Laurens n'a pas songé davantage à nous expliquer la destination de son *arrestation de Broussel*. Du moins, l'œuvre n'a rien de symbolique et elle s'explique suffisamment par elle-même : l'officier qui emmène le vieux conseiller, le pauvre hère qu'est ce dernier, l'effroi de la famille, la surprise des voisins, toute la scène est pleine de vie, de mouvement et aussi de caractère, comme tout ce que signe le maître.

M. Montenard, lui, nous dit bien que son panneau *O fortunatos nimium* (traduisez : *le bonheur des champs*) est destiné à la grande salle de l'hôtel des Agriculteurs de France : mais quelle est la hauteur de cette salle et quelle place y tiendra la plus immense toile de l'exposition, c'est ce que nous ignorons. Quoi qu'il en soit, le peintre de la mer bleue et du soleil aveuglant se révèle aujourd'hui sous un aspect nouveau qui lui fait grand honneur. Au premier plan, sur la droite, Virgile, dont une muse accompagne les chants; puis descendant vers la mer, les habitants de la campagne qui portent leurs produits au port voisin. La composition s'explique facilement ; telle que nous la voyons au Champ-de-Mars, elle est d'une belle et chaude harmonie.

J'aurais encore à parler de nombre d'ouvrages dignes d'intérêt. Mais notre directeur m'avait fait promettre de ne pas oublier de mentionner les peintures reproduites dans ce numéro de la *Revue*. J'attendrai donc au mois prochain, pour achever ma trop rapide énumération des œuvres dites décoratives, et parlerai seulement, pour finir, de quelques portraits.

Voici ceux de M. Jules Lefebvre, un d'homme et un de femme, où l'on sent palpiter la ressemblance des modèles ; puis le général Davoust, par M. Bonnat, qui a réservé toutes les caresses de son vigoureux pinceau à une délicieuse tête de la grande artiste, Mme Caron ; puis le *Jules Lemaître* de M. Ferdinand Humbert, étincelant d'esprit et de finesse, et comme surpris en pleine repartie de brillante ironie ; un admirable portrait de femme, signé Paul Dubois ; une grande figure en pied, dans une robe de satin blanc, par M. Sargent ; un spirituel portrait de femme, de M. Rosset-Granger ; enfin, les œuvres magistrales de MM. Aimé Morot et Benjamin-Constant.

Du premier, c'est d'abord le *Prince Auguste d'Arenberg*, dont on aime à retrouver la physionomie fine et bienveillante, rendue avec toute l'intensité

de ses multiples préoccupations sportives, artistiques et coloniales ; puis le duc de La Rochefoucauld-Doudeauville, à cheval, en habit rouge, une œuvre étonnante de vie et de puissance.

De M. Benjamin-Constant, qui, le mois dernier, à cette même place, racontait avec tant de verve et de compétence les merveilles de la galerie de Chantilly, je suis plus embarrassé pour louer le portrait d'homme d'État sans raideur et sans prétention qu'il a fait de M. Hanotaux. L'historien de Richelieu est représenté causant dans l'intimité, les mains appuyées au dos d'un fauteuil. J'emprunterai à mon éminent confrère en critique d'art le mot qu'il appliquait aux entretiens du duc d'Aumale, qu'il appelait de l'« histoire parlée », en disant de lui, qu'à son tour, il a peint de l'histoire.

André de MURVILLE.

LA SCULPTURE



Je ne suis pas de ceux qui trouvent le Salon une chose gaie, où l'on passe légèrement, à regarder pour son plaisir. Et, quand j'étudie la sculpture, je ne puis me défendre d'un profond respect. Tant d'efforts me l'imposent; et tant d'écueils, d'entraves, d'obstacles. Songe-t-on bien à tout ce que doit vaincre un sculpteur pour créer une œuvre? Je ne veux point parler des misères matérielles; elles lui sont communes avec tous les hommes voués aux carrières indépendantes, de l'art pur ou de la pensée. Mais, avec ces épreuves-là, qu'on accepte joyeux et fiers, lorsqu'une vocation vraie vous réconforte, le sculpteur en connaît bien d'autres; elles viennent du métier même et de l'époque où il l'exerce. Mal affranchi des disciplines surannées ou incomplètes, il hésite souvent : l'école lui a montré, s'il l'a connue, un idéal inaccessible parce qu'il n'est plus le nôtre, et incomplet bien plus encore, car il vient d'âges à jamais abolis. Est-il un solitaire, qui n'a connu des maîtres

que le moins possible, il lui reste souvent au cœur une inquiétude et un regret; esclave d'un art dont les lois sont impérieuses, formelles, il peut se demander si les procédés qu'il n'a pas reçus de mains officielles ne lui auraient pas rendu plus aisé l'accomplissement de sa tâche. Il a le droit d'hésiter entre les figures de convention, qui, malgré lui, le hantent, traversent ses rêves, et le véritable art moderne, celui qui serait éternel comme tout ce qui est vraiment de son temps; il cherche, il voudrait accorder la tradition du goût avec ses visions originales, plier les règles qui sont inflexibles, toucher l'âme contemporaine qui est incertaine et ombrageuse. Et je ne sens aucune joie, mais un sentiment très intense de sympathie, à regarder le résultat de tant de force, inconsciente souvent, parfois perdue. Je ne parle, cela s'entend, ni des plagiaires, qui sont légion, ni des manœuvres quelconques, fabricants inoffensifs, heureux et parfois patentés.

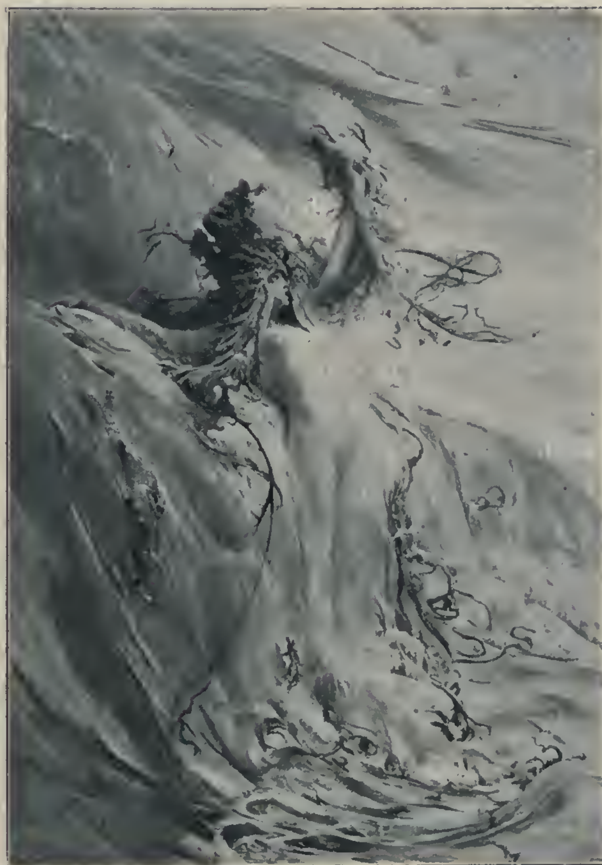


Un dimanche a Fribourg
tableau de J.-A. Muenier

Jamais, je pense, on n'a pu voir plus largement la valeur et l'incertitude de notre sculpture. Il y a, comme toujours et plus peut-être, des morceaux de premier mérite. Mais la confusion est terrible. Au point qu'elle fait concevoir une grande espérance. On ne dépense pas autant de talent, si l'on n'en a pas à revendre.

Ceci n'est, et ne saurait être, qu'une promenade à travers une Exposition à peine ordonnée encore : moment de fièvre, où l'on glane ses impressions çà et là, parmi les hasards et les risques d'erreur, mais dans cette vie plus intense, que la nouveauté, les propos des artistes, la poussière d'atelier, imprégnant encore les œuvres, donnent à toutes les formes révélées un peu brusquement.

Le flottement même de ces visions successives, ceux qui voudront bien me suivre le pardonneront aisément; elles ont au moins le mérite d'être profondément sincères.



La grande vague

Tableau de Clairin

Un des ouvrages les plus considérables du Salon est assurément celui que M. Denys Puech consacre à la mémoire de Francis Garnier. Si je voulais émettre des considérations générales, il me plairait de m'étendre, avant d'entrer dans le détail, sur l'attribution qui est faite d'un pareil monument à un artiste tel que M. Puech. Parce que ce sculpteur créa, dans les dernières années, les plus gracieuses figures, on lui délègue un cénotaphe. Il était bien évident qu'il ferait des morceaux dignes d'admiration; rappelez-vous ce délicieux profil de femme, dans un autre monument funéraire, ou presque, celui de Leconte de Lisle. Mais l'ensemble? M. Denys Puech était condamné, par son programme même et par les traditions qu'il devait subir,

à cette chose extraordinaire : entourer la figure d'un marin en costume, d'un héros moderne, que nous avons vu vivre, avec des êtres symboliques, la géographie, la province du Mékong, ou toute autre figure nue et allégorique; je sais que j'ai l'air de nier toute une école, de soutenir une hérésie. Je sais encore que l'essai ou les essais de symboles nouveaux, les femmes habillées à la mode que l'on a placées autour de certains socles, sont médiocrement faits pour encourager à rompre avec ces idées vénérables. Mais quoi? Ce mélange vous plaît? Votre esprit ne se trouve point choqué par ces groupes et par ces proportions? Passons alors à un autre péril, que je signale sans m'arroger le droit de dire s'il fut évité pleinement ou non. Il y a là des fragments de l'art de l'Extrême-Orient; ne semble-t-il pas que l'effet de cet art est produit par les masses ornementales, par l'énormité même du décor, si fouillé, ciselé, brodé qu'il puisse être? Alors, que dira ce fragment interposé parmi d'autres objets plus ou moins symboliques, une mappemonde par exemple, un insigne, ou toute autre machine? Si je me laisse aller à dire, au sujet d'une pareille œuvre, les doutes qui m'ont assailli, c'est que je ne saurais admettre, je l'avoue, le genre dont elle procède. Et je suis sûr que l'artiste ne voudra voir ici que mon attention plus profonde pour son labeur énorme. Cela posé, rendons hommage à bien des parties d'un ensemble dont le principe seul est contestable; dans cette guirlande de femmes entrelacée autour du socle, quels jolis morceaux, que de grâce! et combien il est regrettable de voir grossir par un volume démesuré tant de détails qui deviendraient charmants avec des proportions différentes!

Et que M. Denys Puech me permette encore de lui dire un mot : lorsque je vois, au bout du Luxembourg, la planète de Carpeaux tourner dans un rythme idéal sur les épaules et entre les bras des diverses parties du monde, j'admets ce rêve magnifique : il est uniquement peuplé de figures imaginaires, et rien dans un tel assemblage ne saurait me déconcerter. C'est tout ce que je voulais fixer, tout ce que je prétends démontrer, sur une matière où l'on s'égare trop souvent. Je crois fermement que notre sculpture doit abandonner tout compromis d'école, aller au vrai : son existence, la perpétuité de sa force en dépendent.

Jamais, je pense, on ne nous a montré plus d'animaux, et plus de fauves. Ces bêtes féroces, qui composeraient une riche ménagerie, ce sont presque uniquement des lions. Il est naturel qu'un artiste épris de ces bêtes splendides qui

étaient autrefois la parure des maisons royales, choisisse le lion entre tous les autres félins : « aussi solide que nerveux, il est tout nerf et tout muscle[1] », et ses muscles sont magnifiques. La fierté même de son air et de sa démarche, et ce je ne sais quoi d'auguste et d'humain qui marque les lignes de son mufle, en font le chef-d'œuvre des bêtes sculpturales.



Copyright by Braun Clément et Cie

INSPIRATION

Tableau de BOUGUEREAU

Ce sont deux jeunes tigres dont M. Gardet nous donne l'image; ils sont en arrêt, leur tête haut dressée, leurs oreilles captant le vent; l'un est assis, l'autre se rase à moitié, pose son avant-train sur la croupe de son compagnon, dans un mouvement souple et vif, d'une distinction et d'une vérité que peuvent prévoir les admirateurs de l'artiste; il y a encore un lion léchant sa lionne ; on ne saurait mieux composer, ni montrer une science plus consommée dans la construction de modèles déconcertants et difficiles entre tous. Est-ce une passion pour les fauves qui m'enhardit à formuler une seule, une bien légère réserve? la science, qui est infinie, apparaît peut-être à l'excès; je ne voudrais point écraser maladroitement nos sculpteurs sous des noms illustres, et

[1] Buffon.

par le souvenir d'ouvrages qu'ils savent mieux que moi; mais enfin le modelé par les larges plans n'a pas mal réussi, dans un temps, pour les bêtes fauves. Ici, l'anatomie confine à l'art. C'est sans aucun doute la faute de la matière même, un marbre rêche et dur à l'œil.

La lourdeur souple et la paisible fierté des lions ont tenté bien d'autres artistes. M. Valton donne à son groupe, où se trouve un lion avec deux lionnes, le mouvement qui peut-être ferait défaut ailleurs. Mais vraiment ces barreaux de cage sont de trop. Pourquoi ce fragment d'une chose ignoble, par sa forme et par son image? ces belles bêtes n'ont rien à y gagner, et nous savons trop bien que nos sculpteurs les voient en cage, dans un pays où l'on n'a pas encore trouvé le moyen pour les parquer au milieu d'un espace digne de leur force et de leur beauté.

Sous la main d'un autre sculpteur, le marbre se transforme en sucre. Sous les doigts d'un autre encore, le bronze dégénère en pâte. Ce sont toujours des lions, mais la taille qu'on a prétendu leur imposer les rapetisse.

La salle est vaste, et trop de choses y sont entrées. Un Louis XVII, qui a l'air d'un pantin; l'inévitable Louis XVII! Et Némésis, laquelle fait les grands bras. Sans compter d'étonnants symboles, en blocs fuligineux, ou en silhouettes tordues. Mais, je ne puis me tenir de parler des bustes; avec les statues vraiment modernes, celle de Fourier, par exemple, ou d'autres hommes qui nous précèdent et nous préparèrent, je ne sais rien de plus vivant, et, si c'est bon, de plus moderne que les bustes. J'y reviendrai plus longuement le mois prochain. Je veux m'arrêter sur un seul, parce que j'y puis appliquer encore une théorie générale.

Ce buste est grand, blanc, solennel. Il représente le vénérable doyen de notre Faculté des lettres. Grâce à une journée qui reste au nombre des meilleures comédies de mon existence, il me fut donné jadis d'étudier en face, et à fond, la figure de ce modèle. Ici, comme dans un portrait de corporation où se trouvent un grand nombre d'autres doyens, on le présente chamarré, revêtu d'hermines, d'insignes. C'est tout au plus s'il n'a pas la toque en tête. Voilà l'erreur. C'est une image officielle, ce n'est pas l'homme, ce n'est pas même le vrai fonctionnaire : un Florentin de la bonne époque l'aurait pris sur son siège de professeur, d'examinateur, tendant les rides d'un visage maigre et creusé, les yeux mi-clos, la bouche narquoise sous la moustache paternelle, prêt à lancer un de ces traits herculéens qui retentissent en Sorbonne. Et il



A. Morot pinx — Baraize sc

LE VICOMTE DE LA ROCHEFOUCAULD
DUC DE DOUDEAUVILLE

eût fait un bon portrait, capable d'arrêter les gens, de réjouir nos derniers neveux. Celui-ci, malgré tout le talent que l'artiste a dû déployer pour rendre aussi grave cette figure plutôt familière, n'est bon qu'à figurer dans un vestibule, au milieu d'autres images incertaines.

Certainement on peut discuter la sculpture trop élégante de M. Berns-



Rue de village
Tableau de Jules Breton

tamm; mais au moins a-t-il figuré M. Gérôme dans une attitude habituelle, et non en costume de l'Institut; louons-le, aussi, d'avoir mis dans les mains du maître une brosse ronde et une statuette; c'est bien ainsi que nous voyons M. Gérôme allant à la postérité.

Une certaine partie du public, celle qui préfère les œuvres de moyen style et de grâce aisée, s'arrêtera beaucoup devant la nymphe de M. Levasseur. Elle se dresse sur la vasque d'une énorme tridacne; si ce mot ne vous apprend rien, sachez que les tridacnes sont les coquilles dont on fait les bénitiers. Un dieu marin soutient la valve, et fait un piédestal agréable dont il

n'était pas facile de mettre les lignes en harmonie; à peine pourrait-on reprendre, dans ce dieu païen, qui doit être très voisin de la nature élémentaire, l'expression trop affinée du visage.

Mais les yeux montent naturellement à la femme nue qui se dresse, avec un mouvement classique d'Anadyomène, la main levée, dans une pose voluptueuse et languissante; il y a là un parti pris de mouler un corps vrai, sans formules, et la brièveté peu décorative du bras relevé le prouverait seule. On pourra discuter, et je le comprendrais mieux que personne, sur les données un peu bien bourgeoises d'un pareil groupe; mais l'équilibre difficile des lignes y est heureusement atteint, et le modelé, mince et laborieux, n'est pas sans d'heureuses recherches, sans des détails très savoureux. C'est de la très bonne sculpture pour jardins publics.

Point de groupe plus noble, plus élevé dans l'idéal, et d'une distinction plus grande que celui de M. de Saint-Marceaux; sur un tourbillon de nuées, trois femmes volent, emportées dans un essor surnaturel; c'est l'image des Destinées, dit le sculpteur. Et c'est l'image des figures aériennes que les rêves ou les poètes nous ont montrées; vous souvient-il du vieil Eschyle?

« ..... Ne crains rien, disent les Océanides à Prométhée, c'est un essaim ami, qui s'est avancé, luttant d'agilité, d'essor. » Et les vers d'Alfred de Vigny :

Et l'on vit remonter vers le ciel, par volées,
Les filles du Destin, ouvrant avec effort
Leurs ongles qui pressaient nos races désolées...

Ici, l'essor est entraînant; et l'on voit, aux muscles tendus des sveltes déesses, à l'impatient élan des mains, des flancs, du corps entier, à cette allure surhumaine, qu'elles plongent vers l'inconnu, vers le mystère, vers l'éternelle espérance et l'insaisissable idéal.

Quitter une telle sculpture et passer à M. Rodin, c'est goûter un de ces contrastes qui sont la joie et la rançon du labeur parisien. Il y a beaucoup de statues, dans ce Salon, pour figurer le baiser. Je crois pouvoir choisir entre elles le groupe de M. Rodin. Il me plaît de penser que les amis de ce praticien merveilleux, de cet imitateur rusé d'un Michel-Ange revu par Bandinelli, ne lui pardonneront jamais dans leur âme (si j'ose m'exprimer ainsi) cette image aux formes tempérées. Dans cet homme, malgré ses pieds, ses mains et le raccommodage de son dos, et dans cette femme, malgré ses cuisses et ses

jambes, que d'harmonies, de ciselures charnelles, de morceaux à ravir le plus morose, et si la ligne est véritablement trop gauche, quelle virtuosité de touche, quel modelé — surtout si vous les regardez du côté que la femme penche vers son compagnon, plein de saveur, rare, unique. Restons devant cette statue pour aujourd'hui. Réservons, pour un long propos, notre maître Balzac : il a tant attendu, qu'il attendra ce mois encore. Durant ce temps, notre tristesse se sera peut-être un peu calmée. Et nous l'aurons longtemps revu.



MONUMENT DE FRANCIS GARNIER
Par DENYS PUECH

Notre tristesse ? je dirais volontiers notre révolte. Je ne me sens guère en humeur de rire, de redire ici les plaisanteries qui criblent ce lourd cartonnage : « Bonhomme en neige. Sac de pommes... » Non, non, les lazzis d'atelier et les propos de dilettantes ne seraient point de mise. Une bravade aussi longuement, aussi bruyamment préparée, pour nous jeter à la figure cette chose, cette larve informe ou difforme, où il n'y a rien de l'art, rien de la pensée, non, en vérité, cela ne me paraît point drôle. C'est mon métier de chercher à comprendre toutes les phases et les formes d'une pensée, même affolée ; aussi me plaira-t-il de m'appesantir, le mois qui vient, sur ce cas réellement pathologique.

Mais on touche à l'un de nos dieux, à nous autres littérateurs ; et l'on en fait cela, cela ! Dès le premier jour, nous avons le devoir de crier bien haut nos indignations. L'ironie reviendra plus tard ; aujourd'hui, la plume nous tremble, à cette énormité. Et nous le clamons sur-le-champ ; il sera toujours temps, ensuite, de discuter à propos de ce caillou. Mais, de sang-froid, après

les heures de première contemplation, nous le renions au nom de l'art, nous le repoussons au nom des lettres. Ce faisant, j'accomplis, et dans l'intérêt public aussi bien que dans l'intérêt de M. Rodin, une œuvre de salubrité. Car je laisse tomber ces lignes avec un profond regret; je veux espérer qu'elles pourront arrêter un artiste qui nous a donné plus d'une fois de belles fêtes, et lui montrer enfin l'abîme de ridicule où l'entraînent des admirations maladives.

L'opulente sculpture de M. Falguière a prodigué toutes ses richesses dans l'image de Mgr Lavigerie. C'est étoffé, c'est enlevant, c'est de la sculpture française du plus grand style, telle qu'on la savait bâtir il y a deux cents ans; et puis, avec ces qualités premières, c'est un archevêque de ce temps-ci, le prélat qu'on a pu connaître de l'autre côté de nos mers, dans la France nouvelle, avec une main brandissant le crucifix comme un drapeau, l'autre main largement ouverte afin de bénir les larges terres et les nouveaux peuples. Morceau de virtuose encore, mais en pleine vie, celui-ci, et qui plaît même aux incroyants (je le sais) et à ceux qui renieraient l'œuvre et son principe, tant la vie, ardente et moderne, l'enlève dans sa passion.

La vie, celle que nous aimons, celle de la terre française, elle est entre les doigts de Baffier; elle en ruisselle. Il nous a donné, dans sa cheminée colossale, un monument du plus bel art décoratif; c'est l'histoire du vin : deux hommes, un vigneron en sabots, un fouleur, pieds nus, forment les pilastres vivants de l'ouvrage; une paysanne, mère et sœur des figures que l'artiste isole plus loin, a les mains croisées, en fronton. Un grand bas-relief représente un pressoir, un vaste cellier en pleine action; deux bas-reliefs latéraux figurent une procession rustique et des Panathénées paysannes; tout en haut, le sculpteur, une figurine en blouse, joue de la vielle. Entrelacez en arceaux, en fleurons gothiques, des pampres feuillus. Ajoutez encore de petits morceaux, statuettes ou bas-reliefs. Et vous aurez l'ensemble de cette œuvre, prise au cœur de France, pour laquelle je donnerais tout un lot de morceaux d'école, et même de grands prix.

Pierre Gauthiez

LA GRAVURE



Les Salons se suivent et se ressemblent. L'an dernier, avant d'entretenir des estampes exposées les lecteurs de la *Revue*, nous avions rassemblé dans une brève étude les opinions générales qu'une promenade aux Champs-Elysées et au Champ-de-Mars pouvait faire concevoir touchant l'état de la gravure en France. Une année s'est écoulée et la même visite montre des faits et inspire des réflexions à peu près identiques. Les divers arts de la gravure persévèrent dans leurs défauts et dans leurs qualités d'antan. Ceux qui témoignaient d'une activité bien entendue, et chez lesquels les tendances et les efforts s'accordaient avec la matière et l'instrument, poursuivent leur juste labeur, légitimant l'intérêt qu'on leur portait et la confiance qu'on avait mise en eux. Ceux qui s'égaraient en de chimériques recherches, ceux qui forçaient et faussaient leur propre nature, ne se sont point amendés, et leurs tentatives et leurs habiletés demeurent aussi vaines que par le passé. Comme au précédent Salon, le burin affirme une excellente volonté de s'affranchir des pratiques anciennes, de se développer logiquement selon ses ressources et son pouvoir ; et c'est encore en lui que réside la force de l'école française. Comme naguère aussi, l'eau-forte manifeste une préférence fâcheuse pour les reproductions, auxquelles elle se consacre presque exclusivement, et néglige les œuvres originales, pour lesquelles elle est faite avant tout; en même temps, elle persiste à encombrer les planches de travaux, elle oublie de laisser au papier sa valeur ; et l'inondation de *sauce* où elle se noie est aussi abondante que jamais. Le bois s'obstine à imiter l'aspect nuancé de la taille-douce, à rivaliser avec l'eau-forte ; il ne veut décidément plus savoir que ses moyens essentiels d'expression sont le noir pur et le blanc absolu, il ne connaît désormais que le gris. La lithographie qui, dans l'une des Sociétés, renonce presque entièrement, pour l'interprétation des tableaux, au croquis preste et vif où elle est sans

rivale, s'égare volontiers, dans l'autre, parmi des bagatelles ou des extravagances d'impression en couleurs... Tout cela manque de nouveauté : il semble que ce soit un refrain. Cependant, entre la chanson de l'année dernière et celle de l'année présente, il est quelques différences : ce sont elles surtout que nous entreprendrons de marquer ici.

Le burin. — C'est un fait singulier, que l'art le plus grave, le plus difficile et le plus roide se trouve être actuellement le plus vivant et le plus divers de tous. Les gravures au burin ne sont pas nombreuses : mais l'étroit panneau qui les porte présente assurément plus d'œuvres intéressantes, et révèle plus d'efforts heureux que le reste de l'exposition tout ensemble. Les raisons n'en sont pas impossibles à démêler. C'est d'abord que la plupart des burinistes paraissent savoir ce qu'ils veulent, et, chacun suivant ses moyens, sa main et son esprit, vouloir la même chose ; c'est ensuite qu'ils ne veulent rien qui ne soit conforme à la nature de leur art ; c'est enfin qu'ils sont gardés par l'austérité même du métier qu'ils exercent et la contrainte des procédés qu'ils emploient, des réussites faciles et des adresses superficielles. Ce qu'ils recherchent, c'est le *caractère :* c'est le rendu non plus seulement du dessin et de la couleur, mais encore de la facture, de la manière du maître qu'ils interprètent ; ils entendent qu'au seul aspect de leur estampe, comme à celui de la toile elle-même, on reconnaisse le peintre ; que leur œuvre soit enfin l'expression complète, intime et profonde de la sienne. Pour parvenir jusque-là, ce n'était pas assez de la méthode noble et forte, mais impassible et régulière des grands graveurs classiques ; il était nécessaire de recourir à des travaux plus subtils et d'appliquer des moyens nouveaux à des fins nouvelles. C'est une des gloires d'Henriquel-Dupont, en même temps qu'il restaurait dans notre école de gravure la discipline et la tradition des maîtres du XVIIe siècle, d'avoir fait ici acte de novateur, si discrètement que ce fût. Auprès de lui, d'autres artistes, avec plus ou moins de succès, entrèrent dans la même voie. Et Gaillard parut enfin, qui, par des planches telles que l'*Homme à l'œillet* et les *Pèlerins à Emmaüs*, montra les premiers et parfaits modèles d'un art sans précédent, d'un art plus fidèle et plus pénétrant que tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Mais beaucoup de personnes, tout en admirant comme il convenait les œuvres de Gaillard, faisaient à son sujet des réserves de doctrine, et blâmaient l'audace de ses procédés.

Elles estimaient qu'en tout cas ils ne pouvaient convenir qu'à lui, et que l'on devait se défendre de chercher auprès d'un graveur aussi libre des préceptes et des enseignements. Leur opinion n'a pas prévalu ; parmi les artistes contemporains, les plus éminents, sans imiter Gaillard, s'inspirent de la même pensée que lui, et s'efforcent d'atteindre le caractère. Leur entreprise est légitime et mérite qu'on l'encourage. Pourquoi vouloir que les maîtres



NOS DESTINÉES
Groupe en plâtre par RENÉ DE SAINT-MARCEAUX

classiques aient atteint les limites de la gravure au burin, et qu'on ne doive les dépasser en quelque point que ce soit ? A ce compte, la gravure n'eût jamais fait un progrès. C'est grâce à des innovations pareilles qu'elle a pu graduellement se dégager de sa monotonie primitive, apprendre avec Albert Dürer à imiter par la variété des travaux la variété des substances, avec Lucas de Leyde à indiquer la perspective par la dégradation des touches, avec Marc-Antoine à traduire purement le style du dessin et la beauté des formes. Comment aujourd'hui lui interdire de poursuivre son évolution ? On ne

serait fondé à le faire que si, par des tendances hasardeuses, elle se mettait en contradiction avec la matière, c'est-à-dire avec elle-même; c'est le cas, entre autres, de la gravure sur bois. Mais quand, par un développement logique et suivi de la mise en œuvre, l'artiste parvient à tirer de la matière des qualités neuves, il a le droit d'en user. Telle est la fortune du burin, qui, employé à des travaux plus libres et plus rompus, peut gagner de la souplesse et de l'expression sans rien sacrifier de ses dons primitifs... Le mouvement s'est accentué depuis quelques années, et c'est lui qui fait l'intérêt du Salon actuel.

Aussi n'insisterons-nous pas, par exemple, sur l'envoi de M. Didier, où les tailles sont trop égales et le souci de tout dire trop minutieux; ni sur celui de M. Boutelié qui expose, d'après un portrait de Cabanel, une estampe pourvue de qualités solides, mais d'un faire imperturbablement régulier. La *Madone* d'André del Sarto, gravée par M. Dézarrois, se prête mieux à notre dessein. M. Dézarrois est un jeune pensionnaire de Rome, et il serait excessif d'exiger qu'il eût pleinement conquis l'indépendance et l'originalité; son exécution trahit çà et là l'école. Mais il est déjà remarquable que l'aspect de sa gravure s'accorde à celui du modèle, et que l'une des figures surtout semble vraiment d'André del Sarto. M. Lamotte, qui l'an dernier nous avait montré une si adroite et si séduisante effigie de Mme Sarah Bernhardt, est moins heureux cette fois dans l'interprétation d'un portrait de Nattier. Le fond du tableau est lourd; le visage, les mains, les bras sont trop faits et comme empâtés; l'œuvre a bien quelque chose de la mollesse d'un Nattier, mais non pas de sa légèreté. Le *Pégase* que M. Bonnat peignit pour le plafond de l'Hôtel de ville a été reproduit par M. Jules Jacquet dans une planche qui contient des morceaux remarquables, comme le cheval blanc et son cavalier, mais dans laquelle on regrette que par endroits des tailles uniformément arrondies donnent à la chair l'apparence du marbre ou du bronze. M. Barbotin expose, auprès de la fine gravure du Van Dyck de Chantilly qu'ont pu apprécier les lecteurs de la *Revue*, une *Barque du Dante* où Delacroix est dignement traduit; on n'y voit à reprendre que des valeurs trop égales sur le corps de l'un des damnés, et l'uniformité du ciel. M. Patricot se présente avec deux œuvres d'intérêt fort divers. La gravure du *Portrait de Mme de Sénonnes* ne nous plaît guère. La tête est faible et peu construite; le ton de la robe — rouge dans l'original — est terne; le dessin des mains



Benjamin Constant pinx — Héliog Dujardin

M. G. HANOTAUX DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Revue de l'art ancien et moderne — Imp Massard

est indécis; l'admirable ligne des épaules décolletées est médiocrement indiquée; c'est donner aux personnes qui ne connaissent pas le musée de Nantes une image fort trompeuse de l'un des plus beaux portraits d'Ingres.



Mgr LAVIGERIE
Par FALGUIÈRE

Le second envoi du même artiste, d'après Benozzo Gozzoli, a de meilleurs titres à l'attention : il renferme quantité de petits personnages, dont les têtes sont d'une exécution extrêmement habile et curieuse. Par malheur, les fonds sont trop semblables et viennent en avant; les têtes elles-mêmes se rangent rarement à leur vrai plan. M. Sulpis, — dont le *Sacre,* exposé

au précédent Salon, aurait pu fournir à M. Patricot d'utiles enseignements sur l'art de donner leur juste importance à tous les personnages d'une foule — a gravé, d'après Albert Dürer, une expressive et énergique figure, où la recherche du caractère est singulièrement heureuse, et qui dès le premier regard évoque la pensée du vieux maître de la *Melancholia*. Gustave Moreau lui a inspiré une autre estampe, d'un rendu brillant et fidèle, mais où nous souhaiterions pourtant que le fond et les eaux fussent moins sommairement traités.

La *Revue* a publié les gravures de M. Burney, l'*Alexandre Dumas*, de M. de Saint-Marceaux, et l'*Esther*, dans le tableau de Filippino Lippi qui se trouve à Chantilly; il peut donc passer pour superflu d'en parler ici. Mais nous voulons dire au moins quelle est la rare qualité de cette dernière planche, où la tête et le buste surtout forment un morceau charmant par sa délicatesse précise et sa grâce sans fadeur. Enfin, M. Achille Jacquet, avec lequel il nous plaît d'achever ce rapide examen, a envoyé deux pièces importantes. La première figure, une aquarelle de Meissonier, qui faisait partie de la collection du duc d'Aumale; et l'on n'y saurait trop louer l'exécution ingénieuse et spirituelle, l'exactitude des rapports entre les visages, les étoffes et le décor. Mais nous avons hâte d'en venir à l'autre planche, le *Christ au mont des Oliviers*, de Mantegna. On sait que M. Achille Jacquet a assumé la formidable tâche de graver les trois fragments de la prédella de San Zeno de Vérone, dont l'un est au Louvre et les deux autres à Tours. Il avait déjà donné, du premier, le *Christ entre les deux larrons*, une admirable reproduction. Le *Christ au mont des Oliviers* paraît plus parfait encore. Ce tableau d'une complexité infinie, ce vaste paysage étrange et divers, ces montagnes, ces rochers, ces torrents, ces arbres, le Christ et les apôtres, les soldats qui s'approchent, la ville à l'horizon qui s'étage sur la colline, tout cela a été rendu avec une justesse, une sûreté, une sobriété saisissantes. Tout est à sa place; le nombre et la minutie des détails ne nuisent pas à l'effet de l'ensemble; chacun d'eux a précisément la valeur qui convient. Les personnages, les arbres, les maisons, sont dans l'air, à leur place; les lointains sont profonds; la qualité du ciel est exquise. Mais plus encore peut-être que ce faire harmonieux et subtil, il faut goûter la sincérité du sentiment, la fidélité de l'interprétation, le caractère intimement *primitif* de l'œuvre, où s'exprime toute la forte austérité du grand peintre lombard. Dans

un tel labeur, la tradition ni l'école n'ont plus de part directe ; il faut inventer ses procédés et créer son métier... Nous avions entrepris de démontrer la vitalité de notre école du burin, de légitimer ses recherches et de justifier son effort; nous ne saurions conclure par un argument plus décisif que la gravure de M. Jacquet.

Pierre LALO.



UNE ŒUVRE INCONNUE

D'ANTOINE COYPEL



Le musée de Versailles possède un petit tableau [1] de la fin du xviie siècle, qui représente des personnages orientaux dans une loge de théâtre. E. Soulié ne le mentionne pas dans son catalogue, sans doute parce qu'il n'avait pas su l'identifier; il avait cependant dû remarquer, au revers de ce panneau, des indications qui auraient pu le guider dans ses recherches : d'abord une inscription, puis une étiquette et un numéro se rapportant aux anciens inventaires des collections royales. L'inscription primitive, à dire vrai, est aujourd'hui complètement effacée et illisible, mais on en voit à côté une transcription moderne ainsi conçue : *les ambassadeurs de... faits de ressouvenir par M. ou N. Coypel.* Avec ces éléments il n'était guère difficile de reconstituer l'histoire de ce tableau, bien qu'il ne figure pas dans l'œuvre gravé des Coypel que possède la Bibliothèque Nationale, et qu'il n'ait été signalé par aucun de leurs biographes.

Une gravure de Trouvain, identique à notre tableau, — si ce n'est que le devant de la loge y est caché par une draperie, et que la tapisserie du fond est supprimée, — est insérée dans le *Mercure galant* de février 1682. Et le contexte nous apprend qu'elle représente l'ambassadeur du Maroc et sa suite, dessinés d'après nature dans une loge de la Comédie italienne. Ce passage mérite d'être cité :

L'ambassadeur... « s'est extrêmement diverty à la Comedie Italienne, qu'il a veu trois fois. Il entend la Langue, et il estoit difficile que les excellens Acteurs qui composent cette Troupe ne luy donnassent beaucoup de plaisir. Un très-habile Homme de mes amis, ayant dessiné pour son plaisir, luy, et tous ceux de sa Suite, la première fois qu'il alla à la Comédie, m'a fait la grace de me donner leurs Portraits. Je vous les envoye. Vous serez persuadée de leur ressemblance, quand vous aurez sceu qu'ils ont esté dessinez par le mesme qui me donna le Portrait de la Voisin, qu'il fit si bien ressembler, quoy qu'il ne l'eust veüe que dans le moment qu'on la conduisoit à N.-Dame. La vivacité de son génie ne peut s'exprimer. Celuy qui est marqué 1 est l'Ambassadeur. L'autre, marqué 2, est le Gouverneur de Saté. Je n'ay pas crû nécessaire de chifrer les autres. Je vous diray seulement que

[1] Hauteur : 0^{m},279. Largeur : 0^{m},217.

Les Ambassadeurs Marocains

Dans une loge de la Comédie Italienne.

le François est Mr de Rémondis, qui a eu le soin de leur conduite. On a négligé de le faire ressembler, pour s'attacher davantage aux autres. Ils sont tous placez comme ils l'estoient dans la Loge, et avec les mesmes attitudes. »

L'auteur de cette composition avait déjà, à propos d'une autre œuvre, été nommé par le *Mercure*, dans le second numéro du mois de mars 1680: c'est Antoine Coypel, qui, bien qu'il eût seulement vingt et un ans en 1682, avait exécuté des travaux importants et était membre de l'Académie royale. Les portraits qu'il nous donne des envoyés marocains correspondent bien à l'impression que ces personnages avaient produite; l'ambassadeur Hardgi Mehema Tummim, gouverneur de Tetouan, avec sa barbe blanche et son air paisible, semble mériter les compliments du *Mercure* : ... « quand il auroit toûjours demeuré dans la Cour la plus polie, il n'auroit pas les manieres plus honnestes, ny l'esprit plus délicat ». Quant au gouverneur de Salé, il a bien l'air fanatique d'un musulman « qui passe pour un Saint en son Païs [1] ».

Étant données les différences que nous relevons entre la gravure de Trouvain et le tableau, étant donnée aussi l'inscription tracée au dos du tableau, nous pouvons supposer que Coypel fit d'abord un dessin qu'il communiqua au *Mercure*, et que plus tard il peignit, d'après ce même dessin, le panneau que nous possédons. Et cette peinture a une histoire assez curieuse. Coypel semble l'avoir offerte au roi, bien qu'aucun de ses biographes ne mentionne le fait. Ce tableau est en effet, de tous ceux qu'il a exécutés à cette époque et que les textes nous font connaître, le seul auquel puisse s'appliquer cette mention, relevée dans les Comptes des Bâtiments du Roi à l'année 1697 : « *Au Sr Coypel fils, peintre, par gratification, en considération d'un tableau dont il a fait présent à Sa Majesté..... 2.000 livres.* » Ce tableau fut toujours placé dans l'une des résidences royales. En 1710, d'après l'inventaire de Bailly, il était à Marly, dans l'appartement haut; à cette époque il devait avoir un cadre particulièrement riche, car Bailly signale « sa bordure dorée ». En 1784, d'après l'inventaire de Du Rameau (qui a mis son nom au dos du panneau), il était exposé dans l'un des salons de la Surintendance, au château de Versailles. En 1824, d'après l'inventaire de Louis XVIII, on le voyait à Trianon, d'où Louis-Philippe l'a sans doute fait venir quand il a créé le musée de Versailles.

Ce petit tableau, intéressant comme œuvre d'art, l'est également par son importance historique : c'est le souvenir iconographique le plus curieux que nous ayons conservé de l'ambassade envoyée à Louis XIV par Mula Ismael, sultan du Maroc, qui, après avoir triomphé de ses compétiteurs et chassé ses ennemis, voulut affermir encore sa puissance en signant un traité avec le grand Roi.

1 Gaignières a fait faire les portraits de ces envoyés marocains. Il désigne comme étant l'ambassadeur celui que le *Mercure* appelle le gouverneur de Salé, et réciproquement. Cf. H. Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, nos 1421 et 1422.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT.

A PROPOS DES VERNET



Un comité s'est constitué, dans la louable pensée de rendre aux Vernet l'hommage qui leur est dû, en organisant une exposition publique de leurs œuvres et en consacrant le produit des entrées à l'érection d'un monument voisin du Louvre[1]. La France a toujours eu le culte de ses morts et nous ne saurions nous plaindre que l'on « illustre » nos rues dans le sens d'un enseignement ou d'une moralisation par l'image. Le plateau de l'acropole d'Athènes n'égalait pas la dixième partie de notre Champ-de-Mars et pourtant Pausanias consacre sept chapitres à la description de ses principales richesses, mentionne 8 monuments, 49 statues, 17 tableaux et 6 œuvres dont il n'indique point le genre, peinture ou sculpture. Et quels monuments ! Le Parthénon, le temple de Pandrose, l'Erechthéion, la colossale Pallas Promachos...

Récemment on a glorifié Charlet ; on a magnifié Raffet. Une pente naturelle devait amener à Horace Vernet, car nous imaginons volontiers que c'est à ce dernier, en tant que peintre militaire, que la trinité Vernet est redevable de son regain d'actualité.

Tous trois, Joseph, Carle et Horace, figureront donc sur le même piédestal familial en un synchronisme piquant qui nous présentera un grand-père, un père et un fils du même âge. Quel symbole, quelle allégorie donnera l'unité ? Sera-ce quelque Neptune frappant du trident le rocher d'où jaillit le cheval primitif — allusion doublement délicate aux marines de Joseph et à l'animal favori de Carle et d'Horace ?

En un volume[2], qu'édite une maison bien connue des bibliophiles, et auquel nous empruntons quelques gravures, M. Armand Dayot a condensé tout ce qu'il y a à savoir, tout ce qu'il y a à penser de l'œuvre des Vernet. L'imagerie est « foisonnante », le document pullule avec une inquiétante prodigalité, complice de la paresse

[1] L'Exposition est ouverte à l'École des Beaux-Arts, depuis le commencement du mois. Le produit des entrées sera versé par moitié au Comité constitué sous la présidence de M. Gérôme pour l'érection du monument Vernet, et à la *Société de la Ligue fraternelle des Enfants de France*, présidée par M[lle] Lucie Faure.

[2] *Les Vernet*, par M. Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts, Armand Magnier, éditeur.

contemporaine qui s'habitue peu à peu à lire comme quelqu'un qui parcourrait du regard les figures d'un traité de géométrie sans s'occuper du texte.

Le « dossier » se complète avec un appendice d'une cinquantaine de pages qui contient un état des recettes d'Horace Vernet pendant le cours de quarante-deux ans (1811-1852). Ce livre de comptes, où l'on note l'ascension parallèle de la fortune et de la renommée, ne fut pas, il faut le dire, tenu par le peintre, mais par sa femme. Il a pourtant quelque chose de symbolique en son exactitude méticuleuse qui n'omet pas une vente de bouteilles vides. Tous les Vernet sont là dedans, hommes d'ordre, « peintres d'ordre », avant tout, — même Carle, très rangé sous ses airs de roi de la mode, enfant peu prodigue qui vendait ses calembours à papa Joseph.

Il faut avouer que si ce dernier fut exposé à rester en souffrance dans la conversation, il eut du moins le sentiment très juste de sa propre valeur et cela à un moment où la critique le célébrait sur toutes ses lyres. « On a beau m'étonner de belles phrases sur mon génie, disait-il en souriant et en hochant la tête. J'entends fort bien, au dedans de moi, certaine voix qui réplique que ce génie n'est que du talent. » Inférieur aux grands pour chacune des qualités prise à part, il avait sur eux l'avantage de réunir toutes ces qualités en un ensemble très savamment composé.

Les peintres de marines ne manquaient point dans le passé : chacun avait apporté sa note particulière, celui-ci la fougue heurtée, celui-là la sérénité aimable, un autre le romantisme du pittoresque. Plus tard, il en vint aussi qui continuèrent ou prétendirent continuer J. Vernet. La suite de ces « Ports de France », qui lui fut commandée à l'instigation de Mme de Pompadour, fut « continuée avec succès par M. Hue », lisons-nous dans un compte rendu de Salon de l'époque. Baugean aussi a dessiné et gravé des « Ports ».

Parmi ces ports de Joseph, il est un chef-d'œuvre « le Port de la Rochelle », qui enthousiasma Diderot ; c'est un chef-d'œuvre où triomphe, non pas l'habileté de main (qui y est considérable), mais l'habileté de composition qui fait tout conspirer à une impression d'ensemble. Le peintre en effet manœuvre les masses et les groupes comme un coryphée, choisit tellement bien son point de vue, situe si bien ses divers plans, les éclaire ou les ombre avec tant d'esprit, qu'on dirait que le rideau vient de se lever sur le décor de quelque grand opéra et que tout ce monde, disposé habilement sur le rivage, va entonner quelque chœur. Les premiers plans servent comme de tremplin à la fuite de la perspective, cette perspective où l'on pourrait peut-être chercher les conseils ou les leçons de Pannini.

La méthode de Vernet était d'ailleurs de prendre de brefs croquis sur place et de peindre ensuite dans l'atelier qu'il avait au Louvre. Ses résistances lorsqu'il s'agit d'aller à Cette fournissent une des amusantes pages de l'ouvrage de M. Dayot.

Les « ciels » de Vernet, ses effets de soleil, de brouillard, de matin, de soir, de nuit, de lune, étaient plus estimés encore que ses « ports de mer ». On célébrait en lui le peintre de l'atmosphère : peut-être l'y trouvait-on plus fort que le sincère, naïf et puissant Claude. Un jour même la Reine l'avait abordé au Salon et, avec une fine allusion aux effets météorologiques rendus sur les toiles de l'artiste : « Monsieur Vernet, dit-elle, je vois bien que c'est toujours vous qui faites ici la pluie et le beau temps. »

Et puis il y avait l'anecdocte, la fameuse anecdote! Joseph Vernet se faisant attacher au mât du navire pour admirer dans le détail les horreurs sublimes de la tempête! Cela se répétait avec de petits frissons. Les uns disaient que c'était lors du départ, entre Marseille et l'Italie. D'après un Salon de 1822, l'incident aurait eu lieu en revenant de Livourne sur une felouque.

Heureux les noms que recommande au souvenir quelque scène pittoresque! La



Joseph Vernet. — Effet de nuit.

postérité ne les oublie pas et les critiques se les repassent de main en main et de génération en génération avec un regard de bienveillance émue!

A cet égard, les Vernet sont gâtés. En 1788, l'Académie de peinture attendait un jeune peintre nouvellement admis et auteur d'un *Triomphe de Paul-Emile* dans lequel on avait admiré la beauté singulière des chevaux. Joseph Vernet était là. Quand selon l'usage le récipiendaire se présenta pour le saluer, vieil académicien de soixante-quatorze ans et jeune académicien de trente ans, le père et le fils, se jetèrent dans les bras l'un de l'autre aux applaudissements de l'assemblée.

Carle Vernet venait le second dans cette dynastie qui devait se continuer en Horace. La transmission héréditaire du talent dans le domaine de l'imagination (qui est celui de l'Art) est plus rare que dans celui des sciences. Il est pourtant des familles,

des filiations d'artistes, et Avignon, berceau de notre mariniste, peut citer la liste interminable des Parrocel qui arrivent bien à la douzaine.

Les chevaux de Carle avaient fait sensation dans son *Triomphe de Paul-Emile*, sujet choisi justement en raison de l'occasion qu'il offrait. Dès lors, dans toutes ses toiles, dans tous ses dessins, le cheval figure, domine, accapare la première place, se subordonne tout. Napoléon, sur son cheval blanc, le *Matin d'Austerlitz* (Salon de 1808), attire moins les regards que ne fait sa monture. Si Carle reproduit les traits de royaux personnages, il revient vite à son sujet, à son héros aimé Il devient « portraitiste » de cheval, comme au Salon de 1824, quand il peint « Gazal, étalon arabe ». S'il dessine la *Revue dans la cour des Tuileries*, il laissera à Isabey le soin des personnages pour consacrer son talent aux coursiers. Coursiers? le mot est-il juste? Le cheval de Carle, ce n'est plus le cheval classique, massif et lourd de Van der Meulen et de la statuaire des XVIIe et XVIIIe siècles : c'est le cheval de course, le cheval de sport, le cheval anglais, d'une maigreur voulue, d'une silhouette amenuisée et aiguë. Amateur de tous les exercices physiques au point d'avoir, dit-on, remporté le prix d'une course pédestre au Champ de Mars, Vernet devait transmettre son admiration et ses goûts à son fils Horace qu'il a représenté partant pour la chasse, suivi de trois chiens, dans un tableau de 1819 où l'on voit la petite maison de campagne de la famille Vernet à Sèvres.

Il serait pourtant injuste de ne pas mentionner, comme une heureuse inspiration, la fameuse *Bataille de Marengo*, commandée par Lucien Bonaparte sous le Consulat, qui fut connue d'abord par une esquisse, et ne parut qu'en 1814. L'exécution en est large, franche, avec des masses habilement disposées, sans furie guerrière assurément, mais avec une clarté de document qu'on retrouvera dans les toiles du fils Horace.

Pourrons-nous avouer en toute humilité que nous sommes quelque peu étonné de l'estime en laquelle on tient les « charges » de Carle Vernet? Les légendes, les sujets spirituels qu'elles commentent peuvent-ils faire passer sur ce que le dessin y présente de maigre et d'étriqué ? Noter la ressemblance avec la caricature anglaise est pour plusieurs une raison, un motif d'éloge. Le contraire pourrait se soutenir.

Horace Vernet débuta dans un genre un peu analogue. Sa collaboration au *Journal de Modes* enrichit son livre de recettes et laissa place de temps en temps à quelque dessin représentant un cheval. A l'époque où s'ouvre ce curieux agenda, en 1811, Horace a près de vingt-deux ans, étant né aux galeries du Louvre, le 30 juin 1789, peu de temps avant la mort de son grand-père. « Il semblait que, prête à nous retirer un Vernet, la nature ait voulu compenser aussitôt cette perte, » écrivait un contemporain.

Enthousiaste, mais d'un enthousiasme au souffle court, ce petit homme, qui tiendrait surtout à avoir l'air d'un militaire, se passionne avec des durées de feu de paille. Tout lui est coup de foudre et révélation Parti pour longtemps, il revient au bout de quelques semaines. Carle, le père, était plutôt légitimiste : Horace est napoléonien, fréquente chez le duc d'Orléans, et fait de son atelier de la rue des Martyrs un centre de conspirateurs à l'eau de rose.

En 1822, les cocardes et les drapeaux tricolores étant considérés comme des



Horace Vernet. — Portrait du comte de Castellane enfant

emblèmes séditieux, on ferme la porte du Salon aux tableaux du peintre, qui est obligé d'installer son exposition chez lui pour chanter la légende impériale sur le mode sentimental avec son *Grenadier de Waterloo*, son *Soldat laboureur*, sa *Mort de Poniatowski*. Pourtant Louis XVIII laissa admettre une de ses toiles à ce Salon de 1822, c'était la fameuse anecdote, « Joseph Vernet attaché au mât du navire pendant la tempête ».

Ce fonds de sentimentalisme se montre dans le *Cheval du trompette* (1819), dans le *Chien du Régiment* et aussi dans ces histoires de brigands qu'il peignit lorsqu'il dirigeait l'école française de Rome et où l'on croit reconnaître du Léopold Robert revu par Victor Adam.

Le genre historique eut en lui un annaliste précis, élégant, académique, au style clair, correct, sans violence et nourri des bonnes traditions. Les batailles deviennent, sous son pinceau, des anecdotes agrandies qui voudraient être grandes. Il a représenté la guerre comme ses contemporains la voyaient à travers les livres : *Jemmapes*, *Valmy*, *Pont d'Arcole*, *Barrière de Clichy*, *Constantine*, *Bataille d'Isly*, sont les pages d'un prosateur et non d'un poète. Dans le portrait (frère Philippe, Louis-Philippe, Napoléon, Mlle Mars, le général Foy), mêmes défauts et mêmes qualités.

Il eut la vision rapide de l'Orient dans un voyage en Algérie : « J'ai cru que ma tête éclaterait ! » écrit-il quelque part. Il fut d'un orientalisme sage, apaisé, pourtant. Il avait déjà exposé des Mameluks, des « *Ismaïl et Maryam* », une *Odalisque* même ; mais « sa période arabe » fut surtout de 1833 à 1835. On lui doit les belles toiles des *Arabes écoutant une histoire* et de *Rébecca à la fontaine*, où la Palestine est l'Algérie, tout comme dans la *Judith*, si bien composée mais si peu juive.

Dans la décoration de Versailles, la part la plus importante fut confiée au peintre ami par Louis-Philippe et on a pu dire ironiquement — injustement un peu — qu'il avait été le Le Brun de ce Louis XIV. Sans doute la peinture de Vernet a quelque chose de « constitutionnel », si l'on veut. La *Prise de la Smalah* mérite du moins les éloges qui ont accueilli en 1845 cette page colossale où l'artiste mêlait les deux amours qui lui parlaient le plus au cœur : le troupier et l'Algérie. Sans doute les dimensions en sont inutilement exagérées, puisque, pour voir l'ensemble, on est obligé de se reculer jusqu'à un point où, par l'éloignement, le tableau se rapetisse et prend les mesures qu'on aurait dû lui donner. On peut même décomposer en une douzaine d'épisodes le sujet principal. L'effet cependant est considérable. La charge des cavaliers, les femmes cherchant à fuir, la négresse, l'affolement de la surprise..., tout cela en fait une œuvre qui assure au peintre une place dans l'art français en même temps qu'elle marque précieusement son moment, nous voulons dire l'idéal tel qu'on le concevait aux environs de 1845. Il n'est pas permis à tous de rendre l'émotion commune d'un moment, et, si la popularité n'est pas la gloire, ce n'est point si peu non plus que de donner au public d'une époque l'expression juste de ce qu'il ressent : *Montmirail*, la *Barrière de Clichy*, la *Mort de Poniatowski*, la *Course des chevaux*, *Mazeppa*, sont restés dans le souvenir de la foule. La *Smalah* l'a émue, l'émeut encore.

Et pourtant à cette exposition de 1855 à la suite de laquelle le jury international lui décernait la plus haute récompense, parmi les vingt-deux toiles du peintre, il en



Horace Vernet. — Raphael au Vatican

était une, la meilleure qu'il eût signée, celle où, dans l'excitation qui l'environnait, dans le milieu surchauffé, loin de l'art officiel, il s'était livré sans y songer, s'était dépensé sans compter, nous voulons dire son *atelier*, si amusant, si vivant, tout fumant de verve. Mais quoi ! Horace Vernet n'eût point souscrit à cet éloge ; il voulut être peintre militaire. C'était bien l'homme en qui le czar Nicolas avait trouvé son égal dans la virtuosité à jouer du tambour. C'était aussi le professeur qui, chef de bataillon de la garde nationale, fit, un jour, son cours en uniforme à l'École des beaux-arts, tandis qu'on gardait son cheval à la porte.

Paul ROUAIX.



BIBLIOGRAPHIE

A. Parmentier. **Album historique**, publié sous la direction de M. Lavisse, de l'Académie française. I. *Du* IVe *à la fin du* XIIIe *siècle.* — II. *Du* XIVe *au* XVe *siècle.* 4.000 gravures. Armand Colin et Cie, éditeurs.

Cet extraordinaire travail conçu en vue des études secondaires par le savant professeur d'histoire au collège Chaptal, M. Parmentier, est la reprise, mais combien étendue, revue et corrigée! du livre de Bordier et Charton. Ce qui fait chère à nos théories la thèse de M. Parmentier, c'est sa façon de comprendre l'histoire. Comme le dit excellemment M. Lavisse dans un avant-propos plein d'esprit et d'humour, le meilleur portrait écrit, le plus beau monument expliqué et commenté en phrases ne laisse aucune idée nette; seul le *graphique*, le dessin, la figuration linéaire ou pittoresque nous en expriment sûrement la physionomie. M. Parmentier s'est donc donné la tâche d'apprendre aux jeunes élèves (et un peu à leurs pères) l'histoire par les documents figurés, et en moins de cinq cents pages, il fait passer sous nos yeux la période de onze siècles allant des Gaulois à la fin du règne de Charles VIII. Au strict point de vue de l'art, on pourrait sans doute formuler de faciles critiques, mais si l'on songe que chaque feuillet comporte une moyenne de six à sept planches diverses redessinées à la plume sous la direction de Paul Sellier, un maître dans la partie, on demeure stupéfait du résultat.

Ce dont il faut surtout louer M. Parmentier, c'est de son goût et de son tact dans le choix des exemples. Rarement passe-t-il à côté de la pièce typique et concluante; le tableau des mœurs, des usages, de l'industrie est surtout une admirable synthèse des arts de peinture, de sculpture et de ciselure dans l'ancienne France, en Italie, en Allemagne et dans tous les pays. Sur ce fait même le livre est une révélation en ce qu'il juxtapose l'état de la civilisation en Europe aux diverses périodes du moyen âge. En somme, M. Parmentier a fait là une œuvre sérieuse, de tout premier ordre. Nous attendons avec impatience l'album où sera traitée la partie de l'histoire moderne, si riche en documents de tout genre, pour laquelle l'auteur sera plutôt gêné par l'abondance.

R. S.

Albert Soubies. **La musique en Russie** (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Jules Comte). — Paris, Société d'éditions d'art, L.-Henry May.

Après avoir consacré, dans la « Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts », un livre important à la *Musique allemande*, M. Albert Soubies aborde aujourd'hui, en un volume de la même collection, l'étude de la *Musique en Russie*. Fort documenté, ce travail, sur une donnée très neuve, retrace, depuis les origines jusqu'à nos

jours, l'histoire de l'art, non seulement en Russie, mais aussi en Pologne. Musique populaire ou musique sacrée, composition naïve ou savante, genre vocal ou genre instrumental, lente propagation de la culture esthétique, progrès de la technique, naissance et développement de la littérature musicale, évolution de la virtuosité sous ses différents aspects, M. Soubies n'a négligé aucune portion du vaste et complexe sujet qu'il a cette fois choisi. Rien de plus curieux, notamment, que les pages où il expose les transformations du théâtre musical russe, depuis les tentatives du temps de Catherine II jusqu'au riche épanouissement du drame lyrique actuel. Beaucoup de particularités ignorées, de piquantes anecdotes, contribuent à rendre plus attrayante la lecture de ces chapitres ingénieusement distribués, où passent les figures pleines de relief des maîtres de l'école russe et de l'école polonaise.

L'intérêt de l'ouvrage est rehaussé par le grand soin apporté à la partie iconographique, dont on ne peut que louer le caractère artistique et la diversité.

R. S.

L. Roger-Milès. **Comment discerner les styles du VIIIe au XIXe siècle?** Paris, Rouveyre, éditeur.

Il est peut-être un peu tard pour revenir sur ce livre à grand succès, complément d'un précédent ouvrage du même auteur sur l'art et la curiosité dont l'éloge n'est plus à faire. M. Roger-Milès, esprit ingénieux et assimilateur, étranger aux coteries, a su excellemment grouper en quelques exemples définitifs les caractères spéciaux, les formules d'œuvres et le génie décoratif de chaque période. Avec une modestie qui l'honore, l'auteur s'est effacé; il a peu parlé et s'est contenté de présenter les œuvres en les accompagnant d'un commentaire discret et raisonné. Il eût été difficile de faire aussi bien, impossible de faire mieux. Bien des savants spéciaux qui avaient motif de se croire en possession d'idées personnelles sur la question trouveront dans le livre de M. Roger-Milès matière à augmenter leur bagage et surtout à le classer. C'est à la fois de la vulgarisation et de la technique serrée, deux qualités rarement réunies..

C. V.

Gaston Vuillier. **La Danse**. Hachette et Cie, éditeurs.

La *Danse*, parue à la fin de l'année dernière, n'est point en réalité un livre d'étrennes; c'est mieux que cela, et par sa nature même l'ouvrage aura vie qui dure. Je ne sais rien de plus séduisant, de plus exquis, ni de plus instructif tout ensemble. Ce groupement, sous un titre alléchant, de vignettes ou d'estampes rares, très bien reproduites, mariées à un style alerte et vivant, c'est en vérité comme une résurrection de la France gaie et folâtre du vieux temps. Ajoutez pour le régal des yeux que le XVIIIe siècle surtout a fourni les éléments de l'illustration, que Gravelot, Eisen, Moreau, Cochin se retrouvent à chaque feuillet; qu'il y a là tous les chefs-d'œuvre de la sauterie humaine depuis les Grecs jusqu'à Gavarni; on ne saurait rêver rien de plus galant. Quant au fond de l'ouvrage, au texte signé de M. Gaston Vuillier, il est par hasard très savant sans le paraître, c'est dire sans être ennuyeux.

G. D.

L'ART ET LA LOI

PORTRAIT. — *Vente.* — *Œuvre inachevée.* — *Dommages-intérêts.* — *Propriété du tableau.*

Sir William Eden, prétendant avoir commandé et payé au peintre Whistler le portrait de la dame Eden et l'avoir mis en demeure de le lui livrer, a, le 20 novembre 1894, formé contre Whistler une demande tendant à la livraison dudit portrait sous une astreinte, et en paiement de 1.000 francs à titre de dommages-intérêts.

Au cours de l'instance, sir W. Eden ayant appris que M. Whistler avait supprimé la figure du portrait, modifia sa demande originaire et réclama la restitution des 2.625 francs par lui versés, 10.000 francs de dommages-intérêts et la remise du portrait en l'état où il se trouvait.

Le peintre Whistler, ayant déclaré avoir non seulement changé la tête du portrait, mais transformé l'ensemble de son œuvre, sir W. Eden, le 6 mars 1895, après avoir vu le tableau, demanda acte de ce qu'il déclarait reconnaître formellement dans le tableau représenté la peinture qui, d'après lui, était sa propriété, et subsidiairement pour le cas où la remise ne lui serait pas faite, qu'il soit dit que ce tableau serait détruit.

M. Whistler, dans ses diverses conclusions, a reconnu avoir été mis en rapport avec sir W. Eden, avoir entrepris l'exécution du portrait de lady Eden pour un prix fixé par un intermédiaire entre 100 et 150 guinées ; il a déclaré que sir W. Eden lui ayant envoyé seulement 100 guinées (105 livres ou 2.625 francs), et s'étant ainsi fait juge du prix de son œuvre, il avait été froissé de cette manière d'agir et lui avait renvoyé la somme remise qui, refusée par sir W. Eden, serait encore à sa disposition. M. Whistler ajoutait que, dès lors, il avait considéré qu'aucun lien de droit n'existait plus entre sir W. Eden et lui ; que l'œuvre était restée sa propriété et qu'il avait pu légitimement refaire entièrement le tableau dont il s'agit, en n'en conservant que la composition et l'harmonie générale, et substituer à la personne de lady Eden une autre personne non nommée par lui. M. Whistler demandait, par suite, qu'Eden fût débouté de toutes ses demandes.

Des prétentions contraires des parties, certains points constants sont résultés :

Tout d'abord, il est établi que, grâce à l'intermédiaire d'amis communs, sir W. Eden a désiré avoir le portrait de lady Eden par M. Whistler, et que M. Whistler a consenti à faire ce portrait ; par l'intermédiaire des mêmes personnes, le prix de l'œuvre de Whistler a été fixé entre 100 et 150 guinées.

Dès lors, l'accord étant fait sur la chose et sur le prix, M. Whistler avait contracté l'obligation de faire le tableau, et sir W. Eden celle de payer le prix.

M. Whistler a exécuté son obligation et fait le portrait de lady Eden ; de son côté sir W. Eden, le 14 février 1894, remit à M. Whistler un chèque de 105 livres sterling représentant 2.625 francs.

M. Whistler toucha le chèque et répondit à sir W. Eden une lettre dont la première partie, faisant allusion au prix envoyé et d'ailleurs gardé, exprime sans doute une légère ironie, mais la seconde fait bien voir que l'artiste, laissant de côté la question d'argent, heureux de son œuvre, exprime le désir que « cette petite peinture puisse se trouver digne de nous tous », dit-il, et compte « sur la promesse aimable de lady Eden de lui permettre d'ajouter les quelques petits coups de pinceau que nous savons », fait compliment à son modèle « de son courage et de sa bienveillance » et termine par ses meilleurs souhaits à sir W. Eden.

Après cette date du 14 février 1894, les relations ont continué à être courtoises entre sir W. Eden et Whistler ; celui-ci a parachevé son œuvre et, du consentement au moins tacite de sir W. Eden, l'a exposée au Salon du Champ-de-Mars, avec ses autres œuvres, sous le n° 1187 et sous la rubrique : « Brun et or, portrait de lady E... » ;

En cet état des faits, le tribunal civil de la Seine avait jugé, le 20 mars 1895, que le peintre restituerait au client le portrait, l'acompte versé, et lui paierait 1.000 francs de dommages-intérêts.

Sur appel du peintre, la Cour a modéré la condamnation des premiers juges.

La Cour a estimé que, le tableau n'ayant jamais été livré par le peintre, sir W. Eden n'en était pas devenu propriétaire ; mais que c'était « par caprice ou par amour-propre que le peintre s'était refusé à livrer à celui qui le lui avait commandé le portrait dont il s'agit ». Dès lors le peintre s'était à tort soustrait à son engagement ; il devait restituer l'acompte versé (2.652 francs) avec les intérêts à partir du jour du versement, et payer 1.000 francs à titre de dommages-intérêts.

Mais quant au tableau lui-même, il devait demeurer la propriété de l'artiste et « ne saurait sortir de ses mains malgré sa volonté » ; avec prohibition cependant pour le peintre, tant que la transformation de ce portrait ne l'aurait pas rendu « méconnaissable », d'en faire « aucun usage public ou privé ».

(Cour de Paris, 1re ch., 2 décembre 1897. 1er présid. M. Périvier. — Aff. Eden c. Whistler. — Av. pl. MMes Bureau et Beurdeley. — La Loi du 5 janv. 98 et Gaz. du pal., 13 janv. 98.)

Observations. — La décision de la Cour est certainement préférable à celle du tribunal. Un tableau ou un portrait ne peut faire l'objet d'une vente avant d'être exécuté. Jusque-là le peintre n'a contracté qu'une obligation de faire, à raison de laquelle il doit être condamné aux dommages-intérêts s'il ne remplit pas son engagement.

Il est juste encore que l'artiste rembourse les acomptes versés sur l'œuvre inachevée et non livrée. De quel droit les garderait-il puisqu'il est en faute ? Mais quant à cette œuvre elle-même, le peintre peut la retenir, elle est sa chose tant qu'elle n'est pas sortie de ses mains. C'est même parce qu'elle y reste qu'il paye des dommages-intérêts.

Toutefois, s'il s'agit d'un portrait, le droit de l'artiste sur sa chose devra se concilier avec le droit du modèle. L'artiste en fera ce que bon lui semblera, sauf un usage public et à la condition que les traits de la personne soient modifiés au point de ne pouvoir être reconnus. Application nouvelle d'un principe déjà consacré. (V. *Revue*, 1897.)

Edouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris.



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le premier trimestre de 1898.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1897 et 1898). Bulletin de novembre-décembre. — *Communications :* Salomon Reinach. Le voile de l'Oblation. — H. Wallas. La vie et les travaux de J.-B. Hauréau. — Ch. Eug. Bonin. Le tombeau de Gengiskhan.

Ami des monuments (l'). T. XI, 5e partie. — Charles Normand. Une représentation inédite de la bataille d'Arques et la plus ancienne vue authentique de Dieppe. — Le théâtre antique et les ruines de Tintiniac (Corrèze).— Georges Foucart. Les Sociétés anglaises en Egypte et le rôle de la France : les dernières découvertes. — Excursion artistique et archéologique des « Amis des Monuments et des Arts à Crépy-en-Valois, Orrouy, Champieu » (*suite*). — Le Congrès des Orientalistes et les monuments. — La démolition projetée du château de Dieppe. — Ch. Normand. Les dernières fouilles de la tour de Vésone (Périgueux).— La première publication des élévations en géométral du château de Pierrefonds. — Les ruines du palais des Papes à Avignon. — Ch. Normand. Un ornement inédit de l'art grec : métope de la tholos d'Epidaure. — Robida. L'œuvre d'enlaidissement du xixe siècle. — L'église de Boschaud.

Annales du Midi. Janvier 1898. — Bourdery et Lachenaud. L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges.

Architecture (l'). 1898. Janvier. I. — Ch. Lafforgue. — Le projet de Breffendille pour l'Opéra-Comique. — Une tour d'église du xive siècle. — Le château de Presles.

15 janvier. — M. Cornélius Gurlitz et son ouvrage sur l'architecture de France : *Baukunst-Frankreichs*. Les idées artistiques de M. Otto Wagner.

22 janvier. — L.-C. Boileau. Taine et la philosophie de l'art.

29 janvier. — La construction en Amérique et en France.

5 février. — L.-C. Boileau. L'hôpital Boucicaut.

12 février.— Le nouveau théâtre d'Evreux.

19 février. — Les principes en architecture. Les découvertes gallo-romaines dans la Cité.

26 février. — La rotonde du Saint-Sépulcre et la mosquée d'Omar à Jérusalem. — Le rythme linéaire en architecture.

5 mars. — L'architecture céramique.

12 mars. — Le rapport de M. Marius Vachon et les architectes du nord de la France.

19 mars. — Les découvertes scientifiques à Yzeures. — Les grandes cathédrales.

26 mars. — La nouvelle caserne des sapeurs-pompiers à Paris.

Art et Décoration. Janvier 1898. — Gustave Soulier. Le peintre Lévy Dhurmer. — M.-P. Verneuil. Les applications d'étoffes. — Léonce Bénédite. Théodore Chassériau et la décoration de la Cour des Comptes. — Raymond Bouyer. La collection de l'*Image*.

Février. — Sarradin. Henri Rivière et son œuvre. — Lucien Magne. L'architecture moderne en France. — L. Bénédite. Décoration de l'Hôtel de Ville par L.-Ol. Merson.

Mars. — Gustave Soulier. Le mobilier. — Lucien Magne. L'architecture moderne en France. — Gleeson White. Papiers peints anglais modernes. — Gustave Soulier. Divagations ornementales. — Les concours de la Société artistique des amateurs.

Art décoratif moderne (l'). Janvier. — A. MAILLET. Alfred Meyer (peintures). — E. COUPRI. Les fantaisies de l'art industriel. — A MAILLET. Les professeurs de dessin. — Lucien MAGNE. L'architecture.

Février. — Gustave BABIN. Les médailleurs français. — Arthur MAILLET. Les Revues d'art françaises et étrangères. — La bijouterie aux Salons. — Les fresques de Chassériau. — Une fresque de Ghirlandajo à Florence.

Mars. — A. MAILLET. Les revues d'art étrangères et françaises.

Bulletin de l'Association provinciale des architectes français (Marseille). 15 février. — L'hygiène dans la construction et l'architecture.

Bulletin de la commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure. Janvier 1898. — La paroisse de Saint-Just (églises du moyen âge et de la Renaissance, monuments de la Renaissance). — Des miroirs de verre dans l'antiquité.

Bulletin de la Diana de Montbrison (1898). Janvier-mars. — Maurice DUMOULIN. Questionnaire historique et archéologique (et statistique) dressé par M. Maurice DUMOULIN, en vue de recueillir les documents archéologiques, etc., sur chaque commune du pays de Forez et du département de la Loire.

Bulletin historique de la Société des Antiquaires de la Morinie (Saint-Omer). 1897, n° 3. — BONVARLET. L'abbaye de Sainte-Colombe-de-Blendecques.

N° 4. — BONVARLET. L'abbaye de Sainte-Colombe. — Dr CARTON et Dr FICHEUX. Trouvailles faites aux environs de Croisilles.

Bulletin de la Société des Sciences naturelles de Saône-et-Loire. N° 9 (septembre 1897).

Bulletin de la Société Languedocienne de Géographie (2e trimestre de 1898). — Les anciennes fortifications de Montpellier.

Bulletin do la Société historique et archéologique du Périgord. (1897.) Septembre-octobre. — Baron de VERNEUIL. Constructions du XVIIIe siècle en Périgord. — Ferd. VILLEPELET. Lettres de Jouannet à l'abbé Audierne sur la numismatique. — A. DE ROUMEJOUX. Le congrès archéologique de Nîmes.

Novembre-décembre. — A. DE ROUMEJOUX. Une excursion archéologique en Périgord (23-27 juin 1897). — Amédée GRENIER. Le pont de Bergerac.

Bulletin de la Société d'Etudes des Hautes-Alpes. 1897, n° 3. — D. MARTIN. Poteries et toitures dans les Hautes-Alpes. — J. ROMAN. Description des portraits gravés intéressant les Hautes-Alpes.

N° 4. — J. ROMAN. La poterie et les faïences dans les Alpes. — E. SIBOUR. Le passage de Napoléon Ier à Gap.

1898, n° 1. — Abbé FAZY. Le dolium sur les tombeaux. — C. ROMIEU. Les tuiles romaines à Mons-Seleucus (Itsa Bâtie-Monsaléon). — E. SIBOUR. L'ancien édifice de la place Saint-Arnoux. — Abbé F. ALLEMAND. Précis historique sur la vallée de la Vence-Avançon.

Bulletin d'histoire ecclésiastique et d'archéologie religieuse des diocèses de Valence, Gap, Grenoble et Viviers. — Chanoine Ulysse CHEVALIER. Eglises, monastères et hôpitaux en Dauphiné vers le milieu du XVe siècle. — Chanoine Jules CHEVALIER. L'abbaye de Notre-Dame de Valcroissant. — Abbé LAGIER et M. GUEYFFIER. La baronnie de Bressieux.

Bulletin de la Société des Études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot. 1897, n° 3. — A. COMBES. Cahors il y a cent ans. — Jules MOMMEJA. Le folk-lore artistique dans le Bas-Quercy.

Bulletin de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran. — HÉRON DE VILLEFOSSE. Deux inscriptions relatives à des généraux pompéiens. — CAGNAT. Note relative à deux nouveaux proconsuls de la province d'Afrique.

Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan. T. XX. — Marcellin CHRIS. La pierre tumulaire de la croix de Cabris (Alpes-Maritimes). — Henri SEGOND. Le milliaire de Bauduin et l'emplacement des milliaires de la voie de Réez.

Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil, Etampes et Hurepoix. *Document* 1. — A. DARBLAY (Vallant). L'église de Saint-Germain-lès-Corbeil.

Bulletin n° 2. — A. DUFOUR. L'église de

Saint-Spire de Corbeil en 1437. — A. DUFOUR. L'abbaye de Gercy en 1793. — Trouvailles et découvertes à Corbeil, etc.

Bulletin de numismatique. Février-mars. — R. SERRURE. Le florin d'or de Florence et ses mutations. — Monnaies liégeoises du XIe siècle.

Bulletin de la Société des Amis des monuments parisiens. N° 37-38. — F. MAZEROLLES. L'hôtel des Monnaies. — Alfred et Charles NORMAND. La colonne Vendôme. — Ch. NORMAND. La sauvegarde de l'église Saint-Pierre de Montmartre.

Chronique des Arts. 1898. 1er janvier. — A propos de Versailles. — G. S. La littérature dans l'art.

8 janvier. — O. F. Tableaux et études de M. Bridgmann. — Le musée de Crefeld. — Les peintres italiens de la Renaissance et les travaux de Bernhard Berenson.

15 janvier. — L'exposition des femmes artistes. — Les musées étrangers, Venise, Berlin. — Jean-J. MARQUET DE VASSELOT. Une œuvre inconnue de Pajou au musée de Versailles. — Les collections de la Comédie-Française (catalogue de Georges Monval).

22 janvier. — Les expositions à Londres. — Les œuvres de Millais à la Royal Academy. — E. DUHOUSSET. Rude : l'artiste et le soldat ; la statue du maréchal Ney. — L'Histoire de la peinture (technique), d'Ernest Berger, et l'Histoire de la peinture au moyen âge, de G.-O.-W. Callevey. — La bibliothèque Ashburnham.

29 janvier. — L'œuvre de Français. — L'exposition du cercle artistique et littéraire. — E. DUHOUSSET. Rude : la Jeanne d'Arc. — L'enseignement de Rude. L'artiste et le savant.

5 février. — O. F. Les miniaturistes. Les estampes de H. Rivière. — Les cuirs de Saint-André-de-Lignereux. — J. FLAMMERMONT. La réouverture du musée de Lille. — Emile BERTAUX. Le bas reliquaire de Saint-Louis de Toulouse au musée du Louvre. — Les expositions de Londres. La New Gallery. — S. R. (Salomon REINACH). Le *Mercure* du château de Milan, attribué à Léonard de Vinci : Mercure ou Argos. — La bibliothèque Ashburnham.

12 février. — La fresque de Ghirlandajo. — Les restaurations de Versailles. — La réouverture du musée de Lille. — Les récentes expositions de Vienne. — La donation de Chantilly. — Paul BLANCHET. Quelques tissus antiques et du haut moyen âge jusqu'au XVe siècle.

26 février. — Les nouvelles acquisitions du Louvre et du musée de Versailles. — Auguste MARGUILLIER. Les panneaux de l'ancien Tyrol, collection du séminaire diocésain de Fribourg.

5 mars. — A. R. La nouvelle *Madone* du Louvre. — Un portrait de Mme de Senonnes, par Saint. — L'art en Suisse ; les peintres bâlois : M. Ernest Stuckelberg.

12 mars. — Les femmes peintres et sculpteurs. — L'exposition du cercle artistique et littéraire. — Henri CORDIER. Charles Schéfer.

19 mars. — Les artistes bretons : les pastels de M. Murer. — John Lewis-Brown. — Les nouveaux dessins exposés au Louvre. — La caisse des musées. — Maurice TOURNEUX. L'hôtel Lauzun.

26 mars. — L'œuvre d'Alphonse Legros à l'*Art nouveau*. — L'exposition de dessin de Ch. Milcendeau. — L'exposition de lithographies originales modernes à Berlin : Aubert Beardsley.

Construction moderne (la). 19 mars. — L'hôtel Carnavalet. — Léon Ginain. — La Faculté de droit de Paris.

26 mars. — L'hôtel Carnavalet (*suite*). — Le vieux Paris.

Correspondance historique et archéologique. N° 49. MOMMEJA. — Les carrelages historiés du Midi.

N° 50. — MOMMEJA. Les carrelages historiés du Midi. — MIROT. Un trésor caché par les serviteurs de Bertier de Sauvigny. — Les peintres miniaturistes à Blois. — Les dolmens de Grèce.

Correspondant. 25 février 1898. — Léon AUCOC. Chantilly à l'Institut de France.

Estampe (l') et l'Affiche. Janvier. — Loys DELTHEIL. C.-Ferdinand Gaillard. — Georges RIAT. La Flore dans l'œuvre de Léonard de Vinci. — Maurice DEMEUR. L'affiche belge contemporaine.

15 février. — *Texte :* Raymond BOUYER. Fantin-Latour. — Loys DELTHEIL. C.-F. Gaillard. — Charles SAUNIER. La médaille. — André MELLERIO. La femme et l'enfant dans l'œuvre d'Odilon Redon. — E. de

CROUZAT. Murailles. — M. D. L'affiche à la scène. — E. de C. Les estampes et les affiches du mois.

15 mars. — Clément JANIN. Alphonse Legros. — Raymond BOUYER. Fantin-Latour. — E. DE CROUZAT. La petite estampe. Notre enquête sur les concours d'affiches. — LOYS DELTEIL. Les Disparus. — E. DE C. Les estampes et les affiches du mois.

Estampe moderne (l'). 1897. Décembre. — Henri BOUTET. Dans les coulisses. — L. LÉVY DHURMER. « Belle d'antan. » — F.-M. MELCHERS. « La Phalène des îles de la mer. » — L. SIMON. Les marguilliers.

1898. Janvier. — AMAN-JEAN. « Sous les Fleurs. » — Camille BELLANGER. « La Blanchisseuse. » — A. LAURENS. « Le Bain des Nymphes. » — G.-M. STEVENS. « Solveig. »

Février. — A. DONNAY. « Artémis. » — A. LEPÈRE. « Loups de mer. » — E.-M. ARTIGUE. « Albine. » — R.-X. PRINET. « Maman. »

Mars. — Hans CHRISTIANSEN. « L'heure du Berger. » — Robert ENGELS. « Le Passant. » — Jeanne JACQUEMIN. « Saint Georges ». — Ernest LAURENT. « Soir d'octobre ».

Ermitage. 1898. Mars. — Oscar-Y. SCHMITZ. Les Vêpres de l'art.

Etudes religieuses. Décembre 1897. — P. J. FORBES. Une école catholique d'arts et métiers. — P. H. LAMMENS. Màdabà, la ville des mosaïques.

Figaro illustré. Janvier. — Robert DE LA SIZERANNE. Les mages à Florence.

Gazette des Beaux-Arts. 1898. Janvier. — *Texte*. Charles YRIARTE. Sabbioneta, la petite Athènes. — Gustave BABIN. Mme de Senonnes, par Ingres. — E. BABELON. Les camées antiques de la Bibliothèque nationale. Les origines du camée. — A. DE CHAMPEAUX. L'ancienne école de peinture de la Bourgogne. — O. FIDIÈRE. Alexandre Roslin. — Pierre DE NOLHAC. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. Les petits cabinets de Louis XV et les appartements des maîtresses. — E. POTTIER. Le lotus dans l'architecture égyptienne.

Février. — *Texte :* Ary RENAN. Théodore Chassériau et les peintures du palais de la Cour des Comptes. — O. FIDIÈRE. Alexandre Roslin. — Charles YRIARTE. Sabbioneta, la petite Athènes. — A. DE CHAMPEAUX. L'ancienne école de peinture de la Bourgogne. — Pierre DE NOLHAC. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. — Pierre GAUTHIEZ. Hans Holbein sur la route d'Italie. Lucerne. Altdorf. — Gaston MIGEON. Une histoire de l'estampe japonaise, par W. von Seidlitz.

Mars. — *Texte :* Léon BONNAT. Velasquez. — Jules FLAMMERMONT. Les portraits de Marie-Antoinette. — M. L. Une nouvelle fresque de Ghirlandajo à Florence. — Charles YRIARTE. Sabbioneta, la petite Athènes. — E. BABELON. Les camées antiques de la Bibliothèque nationale. — Gaston MIGEON. L'illustrateur Daniel Vierge. — Paul JAMOT. Le buste d'Elché. — Paul LAFOND. Petits maîtres oubliés : Adolphe-Félix Cals. — R. M. *La Danse*, par F. Vuillier.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 6 janvier 1898. — Les vitraux de Triel. — L'œuvre du monument de la Tour d'Auvergne. — Une statue de bronze de l'époque gallo-romaine, découverte à Coligny, arrondissement de Bourg (Ain).

20 janvier. — La collection d'estampes et de portraits de Fevret de Fontette. — Le peintre van Beecq. — Les planches sur papier teinté des *Catacombes*, de M. Héricart de Thury. — La *Bonne Femme* du *Paul et Virginie*, de Curmer. — Les jeux de cartes historiés. — A. B. Perronneau, peintre de portraits. — Singulières figures admises dans les églises. — Le graveur Melchior Kusell. Le peintre Pernet.

30 janvier. — Bibliographie des caricatures anglaises napoléoniennes. — Les fables de La Fontaine illustrées par Karl Girardet. — Une Pompéi hellénique. — La statue de bronze découverte à Coligny. — Le tombeau d'Osiris.

10 février. — PENSELENUS. Tiphaigne de la Roche et la photographie avant Daguerre et Niepce de Saint-Victor. — *Les Graveurs sur bois contemporains*, de Georges Duplessis. — La petite eau-forte frontispice du *Faust*, de Gérard de Nerval. — Singulières figures admises dans les églises. — Les tableaux de Louis Bailly. — Le musée de Jeanne d'Arc à Orléans. — La première monnaie française portant une légende en français.

20 février. — Les anciennes plaques de cheminées. Dessin de Granet à retrouver. — La commission du vieux Paris.

28 février. — Marques des peintres du XVIe siècle (la Chouette). — Geffroy, peintre de quatre tableaux de l'Hôtel de Ville de

Paris. — Le peintre Pierret. — Portrait de M[lle] Pélissier, cantatrice, par le peintre Jouffroy. — Le compositeur Monsigny. — Les médailles des victimes (Louis XVI, Louis XVII, duc d'Enghien, Marie-Antoinette, Madame Elisabeth, le duc de Berry). — Le portrait de Cazenove de Pradines. — Les portraits de Paul et d'Alfred de Musset enfants, au musée Carnavalet. — Le sculpteur Gaspard de Marsy. — Le palais d'Ulysse à Ithaque. — L'Institut à Chantilly.

10 mars. — Boutet, directeur artiste à la manufacture d'armes de Versailles. — Le sculpteur Gaspard de Marsy. — Mur antique et inscriptions romaines de l'île de la Cité, à Paris. — Le musée de Paris.

20 mars. — Les livres imprimés en or et les livres argentés sur tranche. — Le musée de Paris. — Les monuments mégalithiques.

Journal des Artistes. 2 janvier. — Fabre des Essarts. Les cités qui s'en vont.

16 janvier. — Jules Baric. Guyon Verax.

Magasin pittoresque. 1898, 1[er] janvier. — Jean Le Fustec. La *Gallia* de Falize. — Gustave Geffroy. Victor Hugo et Puvis de Chavannes. — Henri d'Alméras. Les cartes de visite artistiques. — Gaston Cerfberr. Les expositions d'autrefois.

15 janvier. — Arsène Alexandre. Corot paysagiste. — *La Famille*, tableau de Moreau de Tours.

1[er] février. — Jacques Vernay. Cornélis de Vos et le portrait d'Abraham Graphæus. — G. Labadie-Lagrave. Les pygmées de l'âge de pierre. — Victor Maubrey. Les nouvelles constructions de l'Ecole de droit. — Arsène Alexandre. William Mulready; *le Combat interrompu*. — La *Vierge de douleur*, de Moissac.

15 février. — Le statuaire belge Van der Straetsen : *Sous l'Empire*. — Daniel Bellet. La statue du cuirassé *Massachusetts*. — Henri Flamans. Un peintre lithographe : H.-P. Dillon. — Gaston Cerfberr. La photographie dans l'art.

1[er] mars. Jacques du Velay. La chaire de l'église Saint-Bavon, à Gand. — Arsène Alexandre. Une peinture de M. Georges Cain : *l'Aimable visite*. — Paul d'Ivoi. Les vases artistiques du musée du Prado, à Madrid.

15 mars. — Arsène Alexandre. Le sculpteur Dampt : *Baiser d'aïeule* (musée du Luxembourg). — R. Brown. Le château de Villers-Cotterets.

1[er] avril. — Jean Le Fustec. La porte du Salon de Vienne (*Burgthor*). — Désiré Louis. Franz Hals.

Maîtres de l'Affiche (les). Janvier. — Jules Chéret. La Fête des fleurs de Bagnères-de-Luchon. — Ibels. La librairie Pierrefont. — Grün. « Où la mènent-ils? » — Privat-Livemont. « L'absinthe Robert. »

Février. — Le *Hamlet*, de Beggarstaff.

Mars. — Affiches de Steinlen. — Chéret (Quinquina Dubonnet). — Lautrec (Moulin-Rouge). — Réalier-Dumas (Champagne Mumm — Woodbury (Exposition d'aquarellistes).

Mémoires de la Société archéologique de Constantine. — Camille Viré. Etude historique et archéologique sur le canton de Bordj Menaïd. — Blanchet. Fouilles exécutées à la Kalaa des Beni Hammad. — Capitaine de Pouydraguin. L'archéologie de l'Edough (environs de Bône).

Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de Beaune. — Ch. Aubertin. Sur quelques armes mérovingiennes trouvées dans la Côte-d'Or. — L'abbé Voillery. L'église de Pommerard.

Ménestrel. Janvier et février. — J. Tiersot. *Les Meistersingers* (Maîtres chanteurs), de Richard Wagner.

Mercure de France. 1898, janvier. — Charles Morice. Franz M. Melchers. — André Ibels. Enquête sur le roman illustré par la photographie.

Février. — Arthur Symons (traduction Georges Knopff). Walter Pater.

Mars. — Mathias Morhardt. M[lle] Camille Claudel.

Monde moderne (le). Janvier. — Gérsparch. Florence. — M. Maindron. Les tendances actuelles de l'art décoratif.

Février. — Edgar Monteil. L'architecture en Belgique. — Octave Uzanne. Georges de Feure.

Avril. — Eugène Müntz. Giotto. — Roger Peyre. Saint-Guilhem-du-Désert. — Paul Coutant. Le Palais de Justice de Paris.

Moniteur des Arts. 1897. Novembre (19). — Jean Lorrain. Holbein et ses tableaux au musée de Bâle.

Moniteur des Expositions. 1898, 1-15 janvier. — P. Jannetar. L'exposition de

Leipzig et l'industrie de la Saxe. — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900. — Les maquettes en plâtre.

Janvier, 16-31. — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900 au Champ de Mars.

Février, 1-15. — Roger MARX. L'architecture et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889. — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900 : les pierres du Grand Palais.

Mars, 1-15. — Roger MARX. L'architecture et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889. — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900 : le Pont de l'île des Cygnes.

Œuvre d'Art (l') (directeur Eugène MÜNTZ). 1898, 1er janvier. — *Texte :* Marcel DIEULAFOY. La statue de Clémence Isaure à Toulouse. — Eugène MÜNTZ. La Société artistique des amateurs. — Charles YRIARTE. La basilique Notre-Dame de Fourvières à Lyon. — Fernand DE MÉLY. Femmes et peintres à la fin du XIXe siècle. — Cte Henry DE CHENNEVIÈRES. Les comédiens peintres et sculpteurs.— BOYER D'AGEN. Fernand Cormon au cercle de l'*Union artistique*.

20 janvier. — *Texte :* Paul MARYLLIS. L'exposition du cercle Volney. — Marie BENGESCO. Une visite au musée Lécuyer à Saint-Quentin. — Psychologie du sourire chez les personnages de M. Q. de la Tour. — Charles YRIARTE. La basilique Notre-Dame de Fourvières à Lyon. — Cte Henry DE CHENNEVIÈRES. Les comédiens peintres et sculpteurs. — E. DEL MONTE. Une nouvelle biographie de Fra Angelico. — BOYER D'AGEN. Henri Demont. — Henry COCHIN. La Société artistique des amateurs.

10 février. — *Texte :* BOYER D'AGEN. L'exposition de l'Union artistique. — E. GROSJEAN-MAUPIN. Les médailleurs français au XIXe siècle. — Cte Henry DE CHENNEVIÈRES. Les comédiens peintres et sculpteurs. — Marie BENGESCO. M. de Maulde et l'iconographie féminine du XVIe siècle. — Paul MARYLLIS. A travers les expositions.

25 février. — *Texte :* Cte Henry DE CHENNEVIÈRES. Comédiens peintres et sculpteurs. — François BENOIT. Le gothique en France il y a cent ans. — L. AUGÉ DE LASSUS. L'hôtel de Lauzun. — Jacques RIEN. L'exposition de Monte-Carlo. — Robert DEMACHY. La photographie à l'exposition de la Société artistique des amateurs.

10 mars. — *Texte :* Paul MARYLLIS. L'exposition des femmes peintres et sculpteurs. — François BENOIT. Le gothique en France il y a cent ans. — Cte DE CAYLUS. Sur la composition. — BOYER D'AGEN. Virginie Demont-Breton.

Quinzaine (La). 1er février. — Léon DIMIER. Versailles, la commission des monuments historiques.

16 février. Louis FLANDRIN. La jeunesse d'Hippolyte Flandrin. L'atelier d'Ingres.

Revue archéologique. Novembre-décembre 1897. — Cte Michel TYSKIEWICZ. Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur. — Salomon REINACH. Une image de la Vesta romaine. — DE CUMONT. Statuette de bronze découverte à Agrigente. — NAUE. Plaque en or mycénienne découverte à Chypre. — PAPIER. Tête en terre cuite coiffée à la Julia Titi. — Salomon REINACH. Statue de Stéphanéphore. — JACQUEREL. Les mines de Hatra. — DE MELY. Le *De Monstris* chinois et les bestiaires occidentaux. — PHARMAKOUSKY. Nouveau fragment de fresque mycénienne. — Léon LE BAS. Voyage archéologique de Philippe Le Bas en Grèce et en Asie Mineure.

1898. No 1. — BONSOR. Le musée archéologique de Séville et les ruines d'Italica. — COUVE. Statue d'homme trouvée à Delos. — POUZET. Le milliaire de Mirabel. — DROUIN. Les légendes des monnaies sassanides. — Léon LE BAS. Voyage archéologique de Ph. Lebas en Grèce et en Asie Mineure. — KEIFFER. Précis des découvertes archéologiques faites dans le grand-duché de Luxembourg, de 1845 à 1897.

Revue de l'art chrétien. Janvier. — *Texte :* Eugène MÜNTZ. L'ancienne basilique de Saint-Paul hors les murs. — GERSPACH. Une *Adoration des rois mages*, par Botticelli. — J. HELBIG. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. — Mlle C. JOCELYN-FOULKES. Le *Couronnement de la sainte Vierge*. — A. R. J. Vitraux d'église.

Mars. — J. HELBIG. Ed. von Steinle. — H. CHABEUF. L'église de Rouvres. — Eugène MÜNTZ. La basilique de Saint-Paul hors les murs. — J. HELBIG. Copies d'après les maîtres italiens par G. Guffens. — Mosaïques d'Aix la-Chapelle. — Mlle C. JOCELYN-

Foulkes. Le *Couronnement de la sainte Vierge*. — H. Chabeuf. Vitraux. — A. Bryn-czynski. Vases artistiques.

Revue générale des sciences. 30 mars. — Georges Radet. L'École française d'Athènes.

Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes. Janvier 1898. — B. Haussoullier. Le temple d'Apollon Didyméen.

Réforme sociale (la). 16 janvier. — A. de Mortillet. Les monuments mégalithiques christianisés.

Revue d'art dramatique. Janvier. — A. Soulier. Les origines de l'opéra russe.

Revue blanche. 15 janvier 1898. — Léon Tolstoï. Qu'est-ce que l'art ?

Revue générale. Janvier. — Arnold Goffin. Les peintres viennois.

Février. — Arnold Goffin. Pise.

Revue critique d'histoire et de littérature. 15 février. — P. Gardner. Bas-reliefs funéraires de la Grèce (article de Salomon Reinach).

2 février. — Les graffites chrétiens du Palatin.

28 février. — Dr Wilibald Nagel. Histoire de la musique en Angleterre. — Les récentes découvertes archéologiques en Grèce.

7 mars. — L. Féer. Le catalogue des peintures népalaises et tibétaines de la collection de B.-H. Hodgson, à la Bibliothèque de l'Institut de France (publié par M. A Foucher).

14 mars. — Ricci. Épigraphie latine.

28 mars. — La peinture industrielle chez les Grecs, de M. Ed. Pottier. — Henri Cordier. Charles Schefer.

Revue des Deux Mondes. 15 janvier. — M. Bentzon. Un poète musicien : Sidney Lanier.

15 mars. — R. de la Sizeranne. Le peintre de l'Engadine : Grovanni Seganhai. — Th. de Wyzewa. La correspondance d'un préraphaélite allemand.

Revue des études grecques. Juillet-septembre 1897. — De Ridder. Le disque homérique. — Holleaux. Deux inscriptions trouvées à Kleitor. — Ruelle. Le monocorde, instrument de musique. — Théodore Reinach. Fragments musicologiques inédits. — Lechat. Bulletin archéologique.

Octobre-décembre. — Holleaux. Remarques sur une inscription de Thessalonique.

Revue encyclopédique. 1er janvier. — R. Deberdt. L'humour français et la caricature au xixe siècle.

22 janvier. — H. Castels. Le palais de la Cour des Comptes et les fresques de Th. Chassériau.

26 février. — Maurice Griveau. L'esthétique de la nature.

19 mars. — Zaborowski. Objets trouvés dans les tumulus de la Russie.

26 mars. — Eugène Müntz. Le Musée de l'École des Beaux-Arts. — La klecksographie.

1er avril. — Léon Vidal. La photographie des couleurs : fac-simile d'un pastel de Jules Chéret.

Revue de Paris. 14 février. — C.-E. Bonin. Une visite à la tombe de Gengis Khan.

Revue populaire des Beaux-Arts. 1898 15 janvier. — Augé de Lassus. Le Louvre et les Tuileries à travers les âges. — Gerspach. Le service des beaux-arts en Italie.

12 février. — Léon Ristor. Puvis de Chavannes.

19 février. — Roger Marx. Théodore Chassériau et les fresques de la Cour des Comptes.

26 février. Gerspach. Les services des beaux-arts en Italie. — Sainte-Claire. L'affiche illustrée. — Antony Valabrègue. Le musée et l'hôtel de ville de Belfort. — Pierre Vires. Les arts à Lyon.

5 mars. — Marcel Colin. Une demeure historique au xviiie siècle, à Neuilly. La Folie Saint-James. — Léon Rosenthal. Le musée de Vienne. — Mesmin. Edouard Dantan. — G. Sivonnelle. L'exposition de Bordeaux.

12 mars. — Léon Rosenthal. Le musée de Vienne. — F. Cardét. Les estampes de M. Henri Rivière. — Georges Lecomte. Alphonse Legros.

19 mars. — Mathias Monhardt. La vie et les œuvres d'Arnold Bœcklin. — Pascal Fortuny. Le nouveau palais des Champs-Élysées.

Revue pour les jeunes filles. Janvier. — Ernest Tissot. Arnold Bœcklin.

5 février. — A. Germain. L'art de la miniature.

20 février. — Jeanne Violet. L'art et sa moralité.

Revue numismatique (1er trimestre 1897). — J. A. Bl. Trouvailles de monnaies. Inscription de Mylasa relative à la monnaie. Monnaies trouvées dans des ruines gallo-romaines. — E. Drouin. La numismatique de l'Inde ancienne. — Ernest Babelon. La collection Waddington au cabinet des médailles. — K.-F. Kinch. Le prix de l'Acheloos. — M. Restovtsew. Les plombs antiques. — Cte de Castellane. Les monnaies d'argent du système flamand. — A. Buhot de Kersers. La numismatique moderne. — J. Adrien Blanchet. Un projet de monnaie de la république romaine. — Jules Rouyer. Le jeton de Thomas du Petit-Cellier, élève du roi Philippe le Bel.

Revue des Revues. 1er et 15 janvier et 1er février. — Cte de Norvins. L'art de l'affiche. — Dr de Neuville. Nains et Géants. — Cte de Norvins. La résurrection de la klecksographie. — Dr Caze. La transmission des images par le télégraphe.

1er mars. — Charles Simond. Les portraits inédits de Masaniello.

15 mars. — Charles Simond. Portraits inédits de Masaniello. — Eugène Müntz. Léonard de Vinci était-il mage ?

Revue de l'Histoire des Religions. 1898. N° 1. — Audoilent. Archéologie de la religion romaine (*Bulletin de l'année* 1896).

Revue internationale de musique (Directeur, Cte de Chalot). N° 1 (1er mars 1898). — Louis de Fourcaud. L'anarchie lyrique. — Victorin de Joncières. Notes sans portée. — Henry Gauthier-Villars. Richard Wagner et l'art classique. — Albert Soulier. La nouvelle école russe. — Charles Muller. Autographiana. — Charles Lecocq. Mes Cauchemars. — Léon Schlesinger. La musique à Londres.

N° 2 (15 mars). — Alfred Ernst. Après les *Maîtres chanteurs*. — Louis Gallet. Simples propos. — Julien Tiersot. Études musicales sur le xvie siècle. — Adolphe Jullien. Joannès Brahms.

Revue savoisienne. N° 2. — J. Serand. La pointe d'Arcalod. — L.-H. Labande. Le tombeau de Clément VII (Robert de Genève).

N° 3. — Le Roux de Marteaux. Découvertes gallo-romaines à Gruffy.

N° 4. — Buttin. A propos d'un casque à trois crêtes de la Renaissance. — Le Roux. Nouvelles acquisitions du musée (antiquités romaines).

Revue des Revues catholiques. 5 mars. — U. Benigni. Le nouveau graffite du Palatin. — René Laruelle. Le mouvement artistique : M. James Tissot et le Christ des Dominicains. Le portrait de Jésus-Christ. L'exposition des miniaturistes et enlumineurs de France. — L'exposition de la Société de Saint-Jean.

Revue historique ardennaise. 1898. Janvier-février. — Roger-Graffin. Mont-Otran, Montfort, Alma et Vincy. Recherches archéologiques aux environs de Stenay. — Henri Jadart. Un jeu de cavagniole provenant de l'ancien château d'Asfeld. — A. Baudin. L'inscription commémorative de la porte du Grand-Pont à Rethel.

Revue de l'Agenais. 1897 (11e, 12e livraisons). — G. Tholin et Philippe Lauzun. Le château d'Estillac. — 1898 (1re et 2e livraisons). Luc de Bosredon. La peinture et la sculpture des musulmans. — G. Tholin et Philippe Lauzun. Le château d'Estillac.

Revue des Universités du Midi. 1898. N° 1. — A. Vivès. Archéologie arabe.

Revue des Arts graphiques. 27 novembre. — Paul Bluysen. Le Syndicat des journalistes écrivant sur les arts graphiques.

Université catholique (l'). — Abbé Delfour. Ruskin et la religion de la beauté.

Vieux Montmartre (le). — A. M. Théodore Rousseau. A Montmartre. — H. Monin. Montmartre en novembre et décembre 1848. — La maison de Chartraire de Montigny. — Maurice Artus. Le bal des Folies Robert.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Gustave Moreau.

Nous ne pensions guère, lorsque M. Paul Flat publiait dans la *Revue* ses remarquables articles sur Gustave Moreau[1], que la mort allait si rapidement donner à cette étude une triste actualité.

Il nous est doux, du moins, de savoir qu'elle a pu procurer un instant de bonheur au grand artiste, déjà si près de sa fin, et nous n'essaierons pas, à deux mois de distance, de mettre à sa place définitive le maître dont nous avions pu reproduire un certain nombre d'œuvres marquantes, mais dont l'atelier restait, depuis de longues années, obstinément fermé à ses plus intimes amis.

Nous répéterons seulement que c'est une noble et fière figure, une figure unique, qui vient de disparaître. A une époque où tant d'autres ne songent qu'à brusquer la renommée, forçant la main, sinon à la gloire, du moins à la notoriété, Gustave Moreau, par une sorte de fierté singulière, native et naïve, semblait avoir l'effarouchement de la foule et de la popularité. Ce n'était point du dédain, mais peut-être comme la conscience que son esprit ne « parlait » pas les idées de tout le monde. Et puis il aurait cru que ce qu'il aurait donné de lui-même à l'extériorité était pris sur ce qu'il considérait comme ne lui appartenant pas. Tous ceux qui l'approchèrent savent en effet combien il concentra toute sa vie dans les affections du foyer et quel nuage de mélancolie plana sur son existence à partir du jour où le sourire maternel lui manqua.

Aussi bien son art raffiné n'avait rien de ce qui transporte la foule. La peinture pour lui n'était ni le théâtre, ni le drame. L'histoire s'y dépouillait de la date, se dégageait de l'espace. Le mythe contient plus d'éternité que le siècle qui fuit. Chacun de ses tableaux fut comme une strophe d'une ode où, lyrique, l'âme humaine criait son angoisse devant le mystère de la création. Il eut, en même temps, le culte profond de la forme : ses tableaux sont polis, limés, ciselés comme des sonnets. Ce fut chez lui que la gloire vint le chercher : jamais sa modestie n'accepta de faire accueil à la visiteuse ailée.

Il est mort le 19 avril 1898, dans cet hôtel familial de la rue La Rochefoucauld, où il était né le 5 avril 1826. Là il avait été heureux, là il vécut et travailla, solitaire. L'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts (1846) et l'atelier de Picot, dont il se dit l'élève sur les rares livrets de Salon où son nom figure, lui apprirent la langue picturale. Un voyage en Italie lui révéla les primitifs. Chevalier de la Légion d'honneur (1875), officier (1883), membre de l'Institut (1889), il laisse des tableaux, des aquarelles et des dessins. On cite, parmi ses principales œuvres : *Pieta* (1852), *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles, le Cantique des Cantiques* (1853), *les Athéniens livrés au Minotaure* (1855), *Œdipe et le Sphinx* (1864), *Jason, le jeune homme et la Mort* (1865) à la mémoire de son ami Chassériau, *Orphée* au Musée du Luxembourg, *Diomède dévoré par ses chevaux, Hésiode visité par la Muse* (1866), *Prométhée, Jupiter et Europe, Pieta* (aquarelle), *la Sainte et le Poète* (aquarelle), *Hercule et l'Hydre de Lerne, Salomé, l'Apparition, Saint Sébastien* (détrempe et cire), *Phaéton* (aquarelle), *Salomé portant la tête de Jean, un Massier, une Péri* (aquarelles), *Jacob et l'Ange, David, Moïse exposé, le Sphinx deviné, Galatée, Hélène, la Mort de Sapho, Madeleine*, etc.

[1] Voir la *Revue* des 10 janvier et 10 mars derniers. Dans une des dernières lettres qu'il signa, Gustave Moreau écrivit que la lecture de cette étude avait été « une des grandes joies et une des meilleures récompenses de sa vie d'artiste ». — N. D. L. R.

Son atelier, si longtemps clos, va, dit-on, s'ouvrir prochainement et nous dire le suprême secret de cette vie qui fut celle d'un sage et d'un artiste ; on peut affirmer, dès à présent, que l'art français a perdu une de ses gloires les plus personnelles et les plus pures.

P. R.



Charles Yriarte.

L'écrivain brillant et érudit qui vient d'être enlevé en pleine valeur, et on peut dire en plein labeur, n'avait encore pu donner à la *Revue* qu'une collaboration passagère ; nos lecteurs se rappellent, du moins, l'étude si consciencieuse dans sa brièveté qu'il consacra au beau livre de M. Gustave Gruyer, *l'Art ferrarais*.

La vie d'Yriarte est de celles qui ne se racontent pas ; elle est tout entière dans ses ouvrages : voyages au Maroc ou en Dalmatie, travaux sur Goya ou sur les maîtres italiens, aperçus généraux sur Florence et Venise, ou études approfondies sur cette Mantoue dont il avait fait son domaine propre, son dernier domaine, hélas ! C'était toujours l'art et son histoire qui l'intéressaient, qui seuls occupaient sa pensée.

Tout récemment encore, la *Gazette des Beaux-Arts* publiait de lui une *Sabbionetta, la petite Athènes*, qui demeurera un modèle de monographie facile et savante.

La place nous manquerait pour rappeler les éminents services rendus par le critique devenu Inspecteur général des Beaux-Arts : nous aurions conscience, du moins, d'avoir laissé partir sans un mot d'adieu et de profond regret l'écrivain délicat, l'ami sûr et dévoué à qui nous liaient vingt-cinq années de constantes et affectueuses relations.

J. C.

CORRESPONDANCE

Le Caire, avril 1898.

Les fouilles archéologiques, pour cette année, viennent de prendre fin : un à un, chacun des explorateurs, venus au commencement de l'hiver, a regagné l'Europe ou attend le moment de s'embarquer ; il est donc aisé aujourd'hui de se rendre compte de l'ensemble des résultats obtenus. La campagne a été des plus fructueuses, tant par l'importance des trouvailles que par le nombre des monuments dégagés.

Tout d'abord, une place à part doit être faite à la découverte du tombeau d'Osiris, le Dieu bon, souverain de la région funèbre, ainsi que le nomment les textes antiques. On sait que, selon la croyance égyptienne, les deux fils du dieu Râ, Osiris et Set, s'étaient disputé le trône de leur père, et que Set, vainqueur, avait mis son rival à mort. Le rituel funéraire plaçait la tombe du Dieu dans la montagne d'Abydos, et voulait que tout Égyptien fût enterré dans son voisinage. Nombre de dévots s'y conformèrent sans doute, mais, dans la pratique, la fiction remplaça la réalité, et on se contenta d'ériger dans la Ville Sainte une stèle à l'intention du défunt.

Le tombeau divin existait-il vraiment ? Nombre de savants en doutaient. Au mois de janvier dernier, M. E. Amélineau, dont j'ai déjà signalé ici les travaux l'an passé, mettait à jour la sépulture d'Osiris. Ses découvertes précédentes, celle surtout des tombes remontant à l'époque antéhistorique, à cette antiquité fabuleuse, si reculée, que même aux contemporains de Kheops, elles semblaient les tombes d'ancêtres irréels, les *Shésou-Hor*, — les serviteurs d'Horus, — l'avaient mis sur la voie et lui avaient montré vers quel point de la montagne il devait chercher.

Située tout au fond d'une anfractuosité de la montagne lybique, cette tombe du Dieu par excellence des Egyptiens avait conservé son aspect primitif du « Temps des ancêtres ». Les murs n'étaient même point maçonnés, mais dressés en terre battue, et sur les chambres constituant l'appartement funèbre, un plafond, fait de troncs de palmiers, s'étendait.

Mais, contrastant avec cette simplicité, le

mobilier mortuaire était d'une richesse inouïe. D'innombrables vases de matières précieuses, brèche, diorite, albâtre, serpentine, se trouvaient amoncelés dans chacune des salles, brisés pour la plupart, malheureusement. A l'introduction du christianisme, le vandalisme des néophytes de la foi nouvelle s'était acharné à la destruction de la tombe divine plus encore si possible qu'à celle des sépultures des ancêtres. Des blocs énormes de plus d'un mètre de haut gisaient, réduits en miettes, pulvérisés.

Par exception cependant, si le mobilier funéraire avait ainsi été saccagé, le cénotaphe divin s'était trouvé, grâce à sa massivité, à l'abri d'une destruction certaine. C'est un monolythe de granit, de près de deux mètres de long, sur un mètre et demi de large et à peu près autant de haut. Osiris est figuré recouvert du suaire, et couché sur le lit funèbre. Un épervier est à sa tête, un autre à ses pieds. Un troisième plane sur son corps. Il serait trop long d'entrer ici dans l'explication du sens symbolique de cette représentation, qui demande d'assez longs développements, et dont le réalisme surprendrait ceux auxquels le dogme égyptien est inconnu.

Cette brillante découverte, faite par M. Amélineau se complétait bientôt de celle de la tombe de Set et *Horus*, située à peu de distance de la tombe osirienne. Horus, fils posthume d'Osiris, avait été le vengeur de son père ; il avait vaincu son oncle Set en bataille rangée ; puis, le dieu primitif, Set, ayant été choisi pour arbitre, une trêve avait été conclue ; et, finalement, les deux dieux ennemis, réconciliés, étaient venus reposer dans le même tombeau. Cette tombe a, de même que celle d'Osiris, été saccagée à l'époque chrétienne. Pourtant, un bas-relief, resté intact, montre un rectangle divisé en deux compartiments, renfermant l'un un épervier, l'autre un chacal : le symbole d'Horus et celui de Set. Il ne saurait donc subsister aucun doute sur l'identification du monument, le rectangle étant le signe de l'habitation.

A Antinoë le musée Guinet a poursuivi l'exploration des ruines de la ville d'Hadrien, commencée par lui il y a deux ans, et s'est appliqué surtout à recueillir des vêtements et des étoffes semblables aux spécimens que lui avaient fournis ses fouilles précédentes. Des collections complètes ont été recueillies, qui, tant pour l'histoire de la civilisation égypto-grecque que pour celle de l'art, ont un intérêt capital.

A Thèbes, les travaux de la *Biblical Society*, habilement dirigés par M Edouard Navelle, ont eu pour but la restauration complète du temple de la reine Hat-Asou, régente de l'Égypte à l'intronisation de son frère Thotmès III — XVIIIe dynastie —. Le temple entièrement déblayé, une partie des incomparables bas-reliefs qui l'avaient décoré, purent être reconstitués avec les pierres des murs écroulés. Ce travail de patience achevé, on décida de les rétablir dans leurs dispositions primitives. La tâche était ardue, car certains fragments manquaient de-ci de-là. Avec un talent consommé les architectes du service de la Société élevèrent des murs, où chacun des fragments retrouvés vint s'encastrer à sa place : des piliers furent relevés ; des charpentes de fer jetées à leurs sommets ; et les restes des entablements éboulés rétablis.

A Dronkah, près Assiouh, à l'oasis de Khirgheh, MM. Golenicheff et le comte de Bock, conservateurs au musée de l'Ermitage, ont exploré les tombes de l'époque byzantine. A Méroë, l'ancienne ville fondée en haute Nubie par les prêtres d'Amon, exilés de Thèbes sous le règne d'Aménophis IV, et devenue la capitale des Pharaons éthiopiens, M. Beadge, conservateur au British Museum, a fouillé quelques-unes des tombes d'une vaste nécropole, restée jusqu'ici inexplorée. Dans diverses autres localités enfin, à El Kab, à Edfou, à Denderah, M. Findlers Pétrie et d'autres encore ont également interrogé les ruines des vieilles cités avec bonheur.

Le hasard lui-même semble avoir tenu à réclamer une part dans cette évocation du passé et la découverte des tombes de Thotmès III et Aménophis II, faite à Thèbe est venue compléter cet ensemble. Signalées aux agents du Service des Antiquités égyptiennes, ces tombes ont été aussitôt ouvertes par ceux-ci. Celle de Thotmès III est en parfait état de conservation, ornée de peintures et de bas-reliefs dignes de la grande école de la XVIIIe dynastie. Celle d'Aménophis II, absolument intacte, renfermait la momie du souverain, encore en place dans son sarcophage, et son mobilier funéraire complet.

AL. G.

L'Exposition d'Art chrétien de Turin, qui vient de s'ouvrir le 1er mai, est consacrée tout à la fois à l'art ancien et à l'art moderne; elle comprend une section des missions catholiques, une autre des œuvres de bienfaisance, dont S. E. le cardinal Parocchi est le protecteur, et une exposition générale italienne qui a pour président général Mgr le duc d'Aoste. Le pape Léon XIII et le roi Humbert ont fondé chacun un prix de 10.000 francs pour des œuvres de peinture religieuses ou patriotiques.

L'Exposition est divisée en trois sections : celle de l'Art chrétien (*arte sacra*), la plus importante, a pour cadre un vaste palais qui couvre près de 3.600 mètres carrés, en dehors des salles spéciales réservées aux concours du Saint-Père et du Roi; on y a rassemblé les trésors des chapelles palatines et des chefs-d'œuvre envoyés de Rome, Milan, Venise, Florence et des principales villes d'Italie. En quelques heures, les visiteurs peuvent admirer les différentes créations de l'art italien, inspirées par la religion ; la peinture, la sculpture, l'architecture, l'orfèvrerie, les tissus sont représentés par leurs plus beaux spécimens ou par d'intéressantes reproductions; dans la catégorie de la peinture, un groupement artistique est organisé de manière à constituer deux Expositions d'iconographie comparée, consacrées au Christ et à la Vierge. La catégorie comprenant la musique a pour annexe une vaste salle pouvant contenir 3.000 personnes et pourvue d'orgues puissantes construites pour l'Exposition : on y donnera toute une série de concerts et d'auditions.

La section des Missions catholiques groupera un nombre considérable d'indigènes venus de toutes les parties du monde, avec de curieuses collections ethnographiques; de cette section dépendra une salle de conférences où seront traitées des questions historiques et archéologiques, avec projections lumineuses.

Dans la section des Œuvres de prévoyance et d'assistance, l'Ordre de Malte notamment exposera l'ensemble de son matériel de secours pour les blessés militaires.

Le principal palais, orné de fresques remarquables, et les édifices des missions, construits suivant les styles des différents pays, s'élèveront dans des jardins dessinés avec beaucoup de goût : tout ce vaste emplacement a été transformé en un paysage féerique, grâce à de belles peintures décoratives qui en élargissent le cadre.

La partie française de l'Exposition a été organisée par un Comité réuni à Paris sous les auspices de S. E. le comte Tornielli et sous la présidence de M. de Maulde par M. le prince della Rocca; le gouvernement français a prêté son plus large concours à ce comité dont les envois constituent un ensemble des plus intéressants.

⁂

Les Sociétés des Beaux-Arts des Départements ont tenu à l'Ecole des Beaux-Arts leur réunion annuelle, qui a donné lieu à de nombreuses et intéressantes lectures relatives, pour la plupart, à notre vieil art français. L'institution, fondée il y a plus de vingt ans, par M. le marquis de Chennevières, continue à se développer et rend de réels services; nous aurons occasion d'y revenir.

⁂

Les fresques de Chassériau. — On sait que sur l'initiative de notre confrère M. Ary Renan, un comité s'était constitué pour sauver de la destruction définitive quelques-unes des fresques du peintre Chassériau, auquel la *Revue* a consacré récemment une importante étude. Ces fresques ont été provisoirement déposées dans une salle du musée du Louvre, d'où elles passeront, chacune à son tour, entre les mains d'un habile rentoileur, M. Tisserand.

M. Tisserand s'occupe en ce moment de dégager l'une des fresques de la masse de plâtre sur laquelle adhère, comme une mince pellicule, la couche de peinture.

La première de ces fresques ne pourra, avant plusieurs mois, être rapportée sur toile, et M. Tisserand estime qu'il ne lui faudra pas moins de deux années pour venir à bout du travail si minutieux qui lui a été confié.

⁂

La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie que préside M. G. Larroumet vient de publier le programme du huitième concours de composition décorative qu'elle organise entre les élèves des écoles des Beaux-Arts et de Dessin, sous le patronage du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Ce concours aura pour sujet UNE COMPOSITION DÉCORATIVE SUSCEPTIBLE DE RECEVOIR UNE APPLICATION INDUSTRIELLE ; il comportera deux épreuves, savoir :

1° Une esquisse dessinée, faite en sept heures, sur papier quart grand aigle, le 16 mai 1898 :

2° Un rendu, exécuté en quatre jours (de huit heures chacun), les 17, 18, 20, 21 mai 1898, soit sur papier grand aigle, soit en terre ou en cire.

L'esquisse, *qui sera éliminatoire pour les candidats de Paris* et dont tous les concurrents devront prendre un calque dans les sept heures accordées pour la composition, devra être remise le soir même à la commission de surveillance, qui ne pourra sous aucun prétexte la communiquer à son auteur.

Le concours sera jugé par une commission de vingt-deux membres désignés moitié par la *Société d'encouragement à l'art et à l'industrie* et moitié par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les récompenses accordées à la suite du concours consisteront en dix primes, savoir : deux de 500, deux de 300, deux de 200 et quatre de 100 francs.

Des mentions donnant droit à des objets d'art, des livres ou des gravures pourront en outre être décernées.

Il y aura un classement unique de tous les projets envoyés; mais les primes et les mentions pourront être distribuées par le jury, dans les proportions qu'il fixera, partie entre les concurrents ayant moins de vingt-un ans, partie entre ceux ayant de vingt-un à vingt-cinq ans.

Les lauréats recevront de la société un diplôme et une médaille.

Les élèves ayant obtenu une récompense dans un précédent concours ne peuvent concourir de nouveau que pour une récompense supérieure.

Le jury se réserve le droit de supprimer tout ou partie des récompenses en cas d'insuffisance des projets présentés ou d'inobservation des conditions du concours.

Les projets récompensés seront la propriété de la *Société d'encouragement à l'art et à l'industrie*, qui reconnaît cependant à leurs auteurs le droit de les exploiter industriellement.

La Société se réserve toutefois la faculté de photographier tous les projets et de les faire reproduire dans des revues ou publications artistiques.

MUSÉES NATIONAUX

Liste des Dons faits pendant le premier trimestre 1898

LOUVRE

Département des peintures et dessins.

Album des architectes de Nantes, Bourgerel et Félix Thomas (dessins faits en Asie Mineure et pays limitrophes).

Don de **M. Ossip Lœw.**

OBJETS D'ART

Tabatière en argent gravé et niellé, ornée d'une médaille de Catherine de Russie (XVIIIe siècle).

Don du **même.**

Dessin colorié de l'Ecole de Tosa.

Don de **M. Alex. Romet.**

Poussin : *Sainte Famille ;* — Jér. Bosch : *Scène de l'Enfer.*

Don du **duc et de la duchesse de La Trémoïlle.**

Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Deux consoles italiennes en bois, et une madone en stuc peint, se rattachant à l'école de Jacopo della Quercia.



Département des antiquités grecques et romaines.

Trois inscriptions provenant de la collection Léon Renier.

Don de **M. Chatelain**, secrétaire de l'École des Hautes-Études.

Perdrizet : balles de plomb avec inscriptions provenant de Sicyone.

Liste des Acquisitions faites pendant le premier trimestre de 1898

Département des peintures et dessins.

Esquisse peinte d'un plafond du Louvre.
Portrait du médecin Duval, esquisse peinte de Greuze.
Portrait de M. Ausas, de Montauban, miniature par Ingres père.
Madone dans un paysage, par Piero della Francesca.

⁂

Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Une statue de roi en bois.
Un bas-relief en stuc peint.

⁂

Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Kakemono, représentant des singes.
Une boîte laquée.
Un vase bleu.
Un oiseau en bronze.
Un lot de boiseries arabes.
Peinture japonaise représentant un paysage.

⁂

Département des antiquités orientales et de la céramique antique.

Un cylindre à légende araméenne.
Deux vases à figures noires.
Pendant de collier.
Une paire de boucles d'oreilles.
Bronze phénicien plaqué d'argent.
Un double flacon.
Cylindres hétéens.
Une petite tête chypriote.
Un taureau d'argent.

⁂

Département des antiquités égyptiennes.

Deux figures en cire.
Un lot d'objets divers.

⁂

Département de la sculpture grecque et romaine.

Grande stèle grecque.
Figurine archaïque de femme tenant un oiseau.
Plaque de bronze trouvée à Antinum.
Stèle trouvée en Argolide.
Fragment de lampe en bronze.
Une fiole en verre.
Une statuette de Vénus.
Une inscription grecque de Tanagra.
Une statue de jeune homme.
Une stèle grecque.
Une paire de boucles d'oreille.

VERSAILLES

Une peinture représentant l'appartement du grand Dauphin.
Un portrait de Berlioz par Daumier.

LUXEMBOURG

Deux dessins de Guillaumet.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LA PHOTOGRAPHIE ET L'ART

A PROPOS DU SALON DE PHOTOGRAPHIE DU PHOTO-CLUB DE PARIS

D'aucuns s'étonneront peut-être de voir un pareil sujet traité à cette place, et, dans le titre de ce modeste article, se plairont à goûter comme une saveur d'antithèse. Une opinion ancienne et persistante, répandue surtout parmi les personnes qui se piquent de sensations affinées, veut en effet que les images photographiques soient, par la force des choses, la négation même de l'Art. Et si l'on cherche d'où provient un tel préjugé, — il faut bien appeler ainsi les idées que l'on ne partage pas entièrement, — la source en apparaît dans le sentiment, injuste quoique très humain, qui consiste à rendre un instrument responsable du mauvais usage qu'on en peut faire. Que de gens en veulent au piano de se prêter docilement aux caprices des mains inhabiles ! De même, si la photographie a vu sa réputation compromise, elle le doit à la fatuité ingénue des photographes eux-mêmes. Par la facilité qu'elle offre à tout venant d'obtenir, moyennant quelques manipulations élémentaires, des images grossièrement approchées du réel, suffisantes peut-être à contenter les yeux des simples, mais, en fait, aussi loin de la vérité que de la beauté, elle s'est attiré la mésestime de tous ceux qui

aiment la nature inspiratrice et pensent qu'on lui doit bien quelque respect. De là sont nés des préventions légitimes et des malentendus que le temps, pour peu qu'on y aide, se chargera de dissiper. Je voudrais simplement exposer ici l'état de la question, faire le bilan de la photographie que j'appellerai artistique, par opposition à la photographie documentaire, dire quelles sont ses ressources et le but vers lequel elle tend.



C. Puyo

A priori, rien ne s'oppose à ce que le procédé dont il s'agit soit employé à des fins artistiques ; c'est un moyen comme un autre de mettre du noir sur du blanc, ayant certaines qualités de rendu qui le caractérisent, mais assimilable en somme au crayon, au fusain, à la gravure. Que ce procédé, peu souple et en partie purement mécanique, laisse plus difficilement que tout autre intervenir la personnalité de l'exécutant, c'est l'évidence même ; mais que cette intervention puisse se produire à des moments décisifs, cela n'est pas niable, et, pour l'instant, je tiendrai ce point comme acquis, me bornant à renvoyer le lecteur à un récent article dû à la plume autorisée de M. Robert de la Sizeranne [1]. J'invoquerai également, à l'appui de cette opinion, le succès obtenu à l'étranger par les expositions internationales de photographie ouvertes à Londres, Vienne, Bruxelles, voire à Calcutta ou à Washington, et, en France, par les salons que le Photo-Club de Paris organise depuis cinq années. Les personnes qui les ont visités dans un esprit de curiosité bienveillante, conviendront qu'il s'est produit là des essais et manifesté des tendances dignes d'être encouragées.

Tendances pleines de modestie d'ailleurs, car le photographe nouvelle

[1] La photographie est-elle un art ? *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1897.

manière n'ignore pas sa faiblesse et sait borner son ambition. Il pense simplement que, si vaste que soit déjà le domaine des arts, c'est besogne louable de l'arrondir d'un petit arpent ; il espère y faire mûrir des fruits, moins beaux sans doute et moins délicieux que ceux des enclos voisins, mais ayant néanmoins leur originalité et leur saveur particulière ; et cette espérance n'est pas vaine. La photographie possède des qualités de rendu très caractéristiques ; mieux que tout autre procédé, elle est à même de saisir et de



M. Brémard

fixer certaines formes fugitives de la vie, frisson des eaux, floraison éphémère du sourire ; elle rend sans effort ce qu'il y a d'infiniment délicat dans les modulations des lignes ou le dégradé des tons. Comme le dit si bien M. de la Sizeranne : « Il ne s'agit pas ici de nier la supériorité d'une nerveuse eau-forte ou d'une fine gravure ; mais n'y a-t-il pas certaines transitions insensibles de lumière à ombre, évoluant sur les plans inclinés des figures, certaines ombres *dolce e sfumose*, comme dirait Léonard, « exhalées sur le papier », selon le mot de Ruskin, où la photographie est sans rivale ?... Là où le burin et le crayon procèdent par petits traits différents et, par conséquent, désunis et heurtés, elle agit par teintes liées, continues, uniformes de texture, mais graduées à l'infini ; elle unit les méplats de la chair par sa facture, en même temps qu'elle les distingue par ses tonalités, comme la nature le fait elle-

même. » C'est là une qualité bien particulière, et de premier ordre s'il est vrai qu'en art l'élément précieux est la sensation pure, la caresse quasi physique que donne à un œil affiné la saveur même de la facture, touche heureuse d'un pinceau, morsure savante d'un burin, profondeur grasse d'un encrage. Ceux qui savent goûter ces sensations qu'ignore le sentimentalisme du vulgaire comprendront la raison qui attache le photographe à son procédé, et l'espoir qui le soutient au cours de manipulations souvent ingrates.

L'idée de se servir de la photographie dans un but artistique est aussi vieille que la photographie elle-même. Malheureusement, à l'origine, l'instrument était absolument impropre à un tel usage ; s'il dessinait déjà bien, trop bien même, en revanche il faussait les valeurs à plaisir. Je crains que, faute d'éducation, les praticiens d'alors ne s'en soient pas aperçus très nettement; même, peu à peu leur œil s'habitua si bien à ce rendu particulier que les défauts évidents du procédé, sécheresse du trait, excès insupportable du détail, exagération des oppositions, abus des blancs purs, etc..., furent tenus pour des qualités essentielles. Ainsi se forma — si j'ose dire — une esthétique spéciale à la photographie, tout artificielle, née de l'impuissance. De cette perversion le public fut complice ; les femmes étaient heureuses de constater que la blancheur de leur peau égalait celle de leur linge, que les années passaient sans amener de rides, et, dans ces figures aux fadeurs de keepsake, la foule applaudissait son idéal.

Mais peu à peu l'usage de la photographie se généralisait et la technique du procédé faisait des progrès considérables. D'une part, la plaque sensible devenait capable d'enregistrer les valeurs avec une suffisante fidélité, et le photographe, délaissant les monuments et les sites, pouvait s'attaquer aux paysages et aux effets de lumière ; en second lieu, l'on découvrait pour produire l'épreuve positive des dépôts pigmentaires de plus en plus variés, possédant de réelles qualités de matité et de profondeur, s'appliquant à tous les papiers et se prêtant à un développement local de l'image. L'exécutant devenait plus libre de ses mouvements, son instrument ne le dominait plus. Une évolution était proche; si elle prit naissance en Angleterre, pays d'initiative, curieux de nouveauté, nul ne s'en étonnera pour peu qu'il ait suivi les tentatives originales qui, ce siècle finissant, se sont produites chez nos voisins dans toutes les branches de l'art. Quelques amateurs, quelques professionnels confiants dans l'avenir de la photographie considérée comme moyen d'expres-

sion artistique et désirant la ramener dans une voie saine, ouvrirent à Londres, en 1893, sous le titre de *Photographic Salon*, une exposition de laquelle fut exclue impitoyablement toute œuvre conçue d'après les formules régnantes. Cette tentative eut du succès et le *Photographic Salon* devint annuel. Actuellement les amateurs du monde entier y envoient leurs meilleures épreuves.



M. Bucquet

Le nombre des œuvres admises ne dépasse pas 250 ou 300, et beaucoup de celles-ci trouvent acquéreurs à des prix assez élevés. En 1895 le total des ventes atteignit 5 000 francs; je donne ce chiffre à titre de curiosité. Le Photo-Club de Paris s'est trouvé naturellement, en France, l'agent et le propagateur du mouvement ainsi amorcé en Angleterre, et, depuis 1894, il organise annuellement des Salons internationaux auxquels un public de plus en plus nombreux prend l'habitude de se rendre.

Parmi les œuvres exposées, beaucoup l'étonnent en ce qu'elles diffèrent absolument par leur aspect des photographies qu'il a coutume de contempler

aux vitrines des boulevards. Elles sont beaucoup plus sombres comme tonalité générale puisque les valeurs y sont justes ou, du moins, s'efforcent de l'être et que les notes blanches y sont discrètes. Elles sont, en général, d'aspect mat et, par leur apparence, rappellent les dessins au fusain, à la sanguine,



A. Stieglitz

à l'encre de Chine, ce qui n'a rien que de naturel, les dépôts pigmentaires employés étant principalement des poudres de sanguine ou de charbon, ou encore des couleurs à aquarelle fixées sur des papiers à dessin ordinaires. Il n'y a là ni imitation ni plagiat, mais des ressemblances provenant de la force même des choses. Le public peut constater également que certains artistes — le mot est lâché — produisent des œuvres absolument personnelles non seulement par le genre ou la composition des motifs représentés, mais, chose bien plus caractéristique, par leur facture même. Visiblement telle épreuve a

son originalité propre ; je veux dire que personne, pas même l'exécutant lui-même, ne pourrait, ayant dans les mains le cliché, la refaire identique. Mieux qu'une gravure avant la lettre — pour prendre un exemple — cette épreuve possède une valeur particulière, étant un exemplaire unique; pour la créer la science technique ne suffirait pas, et il faut bien reconnaître qu'il s'y trouve quelque chose que ni les plus merveilleux objectifs, ni les dosages les plus savants ne sauraient produire, une sensation d'art traduite par des moyens particuliers. Ce qui le montre d'ailleurs, c'est la valeur marchande d'une telle épreuve qui, grande comme la main, trouve aujourd'hui acheteur à 100 francs, tandis qu'une photographie banale, de même taille, vaut vingt sous.



G. Einbeck

Suivons la genèse d'une œuvre de ce genre et examinons les différentes phases pendant lesquelles la personnalité de l'artiste intervient : composition du sujet, développement de l'image négative ou cliché, traduction du cliché en image positive. A ces moments divers nous verrons le néophotographe — cette appellation prétentieuse m'épargne une périphrase — préoccupé de questions dont ses devanciers ne s'inquiétaient guère, prenant parfois le contre-pied de leurs méthodes et des principes qui les guidaient.

Et d'abord comme il n'ignore pas que, dans un procédé qui vise à représenter les objets avec leur modelé entier et complet, ce qui doit frapper l'œil et le solliciter, ce n'est pas le contour, mais les oppositions de valeurs — ainsi dans un cylindre l'opposition de la génératrice lumineuse et de la génératrice obscure, — il ne demandera pas à l'objectif dont il se sert les qualités de pré-

cision indispensables à la photographie documentaire, mais plutôt nuisibles ici. Il exigera, en revanche, qu'il lui donne une bonne perspective linéaire et une bonne perspective aérienne, qualités qui ne peuvent être obtenues justement qu'aux dépens de la précision. Certains objectifs de type ancien, un moment abandonnés, sont repris par lui ; il en fait construire d'autres produisant des images floues et s'efforce, dans chaque cas particulier, de choisir l'instrument le plus approprié au sujet qu'il veut rendre.

Dans le choix de ce sujet, s'il s'agit d'un paysage, dans l'ordonnance du motif, s'il s'agit d'un portrait ou d'une scène de genre, il visera surtout à la simplicité. Puisque l'art vit de sacrifices et que l'unité de la composition veut la subordination des alentours au motif principal, le rendu minutieux des détails lui apparaît comme le plus grave des défauts. D'autre part, ses moyens étant limités, il recherchera de préférence le paysage aux lignes simples, étalées, aux éléments peu nombreux, mais propres à lui donner les quelques taches — masse sombre d'un bois, reflet clair d'une mare — nécessaires à la mise en valeur de l'effet. Dans ce travail de simplification le choix habile de l'éclairage lui sera d'un grand secours; tel groupe d'arbres, qui, éclairé de face, se traduirait en taches multipliées et papillotantes, noyé dans l'ombre donnera de larges masses ; il aimera donc les contre-jours, les brumes et les crépuscules, tout ce qui voile ou qui synthétise. Pareillement, dans les études de figures, les accessoires, réduits au minimum, viendront seulement aider à l'équilibre des lignes, ou compléter l'harmonie des tonalités par les rappels indispensables ; les fonds seront étudiés avec soin, ramenés à leur rôle subordonné mais essentiel. Préoccupé enfin de concentrer, de localiser l'effet, pénétré d'autre part de l'importance du milieu dans un art tout réaliste, le photographe délaissera l'atelier banal, inondé de lumière, et se transportera là où il peut saisir les manifestations de la vie, dans le cabinet de l'homme célèbre ou dans l'atelier du forgeron.

Il s'agit maintenant de développer l'image latente emprisonnée dans la plaque sensible. Dans ce travail important, qui est loin d'être mécanique, l'opérateur aura pour guide la conception intime du sujet qu'il porte en son cerveau ; son habileté lui permettra de modifier la gamme générale des valeurs dans le sens de l'effet qu'il veut rendre et de donner ainsi au vrai un peu de cette déformation systématique et voulue d'où naît la vérité esthétique. Du reste, il ne considère le cliché que comme une ébauche : aux ressources

nouvelles que met à son service la transformation du cliché en épreuve positive il va demander de parachever son œuvre.

Naguère encore, ces ressources n'existaient pas; avec les anciens papiers l'épreuve ne pouvait être autre chose que l'inverse du cliché; elle en avait toutes les qualités, ce qui revient à dire qu'elle en avait tous les défauts. De plus, l'image était formée par un dépôt de métal réduit d'aspect peu séduisant. Aujourd'hui, la liberté dont jouit l'opérateur s'est accrue d'une façon telle que le procédé photographique s'est trouvé en quelque sorte renouvelé; maintenant l'artiste est maître de choisir le grain du papier, la nuance et aussi la nature du pigment coloré créateur de l'image; en outre, certains procédés, comme celui dit à la gomme bichromatée, jouissent de propriétés précieuses; ils simplifient plus ou moins la gamme des tons qui constituent le motif et en synthétisent le rendu; ils n'exigent plus l'emploi de ces bains chimiques qui, noyant l'épreuve, en condamnaient toutes les parties à un traitement uniforme. Avec eux, le photographe n'a plus besoin que d'eau pure, de pinceaux, d'éponges; il peut opérer en plein jour, et c'est ici qu'il devient révolutionnaire. En effet, c'est sa main qui maintenant travaille, c'est l'action de cette main, générale ou localisée, qui fait naître l'image, noyant les détails, mettant les accents en bonne place. Il n'ajoute rien, puisqu'il opère par dépouillement; seulement il dépouille plus ou moins, et parfois, d'un coup de pouce sacrilège, il supprime; tant que l'épreuve est humide il intervient, utilisant les qualités de résistance croissante de la couche; une fois sèche, l'épreuve est terminée, et rien d'étonnant si elle ne présente plus alors l'aspect d'un produit mécanique puisqu'elle est vraiment fille d'une volonté intelligente.


R. Demachy

Ces errements nouveaux que je viens de décrire sommairement font l'affliction des photographes élevés dans le culte des formules classiques, amoureux de ces images nettes et propres, complètes comme un inventaire, admirables en tant que témoignage d'une technique savante, mais sans âme et impersonnelles. Compatissons à ces sentiments respectables, mais ne mêlons pas les questions. S'il s'agit de reproduire une inscription lapidaire, les cils d'un vibrion, ou encore les montagnes de la lune, faisons appel à toutes les qualités d'exactitude que possède à un haut degré l'instrument photographique; mais si l'on veut plier cet instrument aux exigences légitimes de l'Art, sachons reconnaître que cette exactitude devient le plus grave des défauts et qu'ils sont dans le vrai ceux qui s'efforcent de donner au produit de leur objectif ce grain d'imprécision, germe de poésie — et d'Art, puisque tout Art est Poésie...

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise ;
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C. PUYO.





LES

GRANDS CONCERTS

DE L'ANNÉE

I



Dans les premières années de ce siècle, Habeneck, homme de résolution, de patience, de conviction, servi d'ailleurs par une rare intelligence des choses de la musique et un constant souci de la parfaite exécution des œuvres, entreprit de faire connaître aux amateurs les pièces symphoniques du grand Beethoven. Ces amateurs ne furent d'abord qu'en petit nombre, et ne mirent pas un grand empressement à se rendre à son appel : le maître auteur de la Symphonie Pastorale était alors discuté, contesté ; plusieurs lui étaient aussi sévères que naguère Voltaire à Shakespeare et volontiers l'auraient traité de « sauvage ivre ». Habeneck eut raison de toutes les résistances, fit la lumière dans les esprits troublés devant cette abondance de richesses, imposa aux contradictions et aux hostilités la souveraine puissance du Beau : en 1828,

enfin, on s'enthousiasmait pour Beethoven, qui prenait à la tête de la musique de son temps sa place définitive.

Jusqu'en 1846, Habeneck resta ferme à son poste, entretenant dans l'âme des foules cet amour des grandes œuvres de musique pure, qui devait graduellement contribuer à la perfection de leur sens critique et esthétique, et déterminer ce superbe épanouissement d'art supérieur, force et orgueil de notre temps.

Moins ardente, mais servie par une ferme méthode, fut l'action de Seghers, plus jeune d'une vingtaine d'années qu'Habeneck, en vue de l'organisation d'auditions musicales ayant pour objet de faire connaître les grands compositeurs déjà considérés comme classiques et d'entr'ouvrir la porte de l'avenir aux jeunes et aux nouveaux, ce qui est resté, en somme, le programme des trois grands concerts actuels du Conservatoire, du Châtelet et du Cirque d'Eté, dont j'ai à parler ici, pour en dégager sommairement les tendances et les résultats en cette dernière saison, qui va d'octobre 1897 à mai 1898.

Seghers, l'un des fondateurs de la Société des Concerts du Conservatoire, créa en 1849, selon l'esprit même qui avait dirigé Habeneck, la Société de « Sainte-Cécile ». Il y donna du Weber, du Mendelssohn et du Schumann ; les jeunes d'alors figurèrent aussi sur ses affiches : Reber, Gouvy, Gounod, et le plus jeune de tous, Camille Saint-Saëns, alors dans sa dix-septième année.

Vint Pasdeloup qui, frappé du succès de la Société de « Sainte-Cécile », se risqua à donner un concert de composition analogue, à la salle Herz, puis fonda ses « Concerts populaires de musique classique ». Ils obtinrent tout de suite un succès considérable. En tête des programmes de ces concerts, dont le premier eut lieu en 1861, au Cirque d'Hiver, s'étalaient les noms de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Mendelssohn, pléiade rayonnante, autour de laquelle gravite encore tout ce qui tient à la haute musique, c'est-à-dire à celle qui plane au-dessus du théâtre, où l'influence des compositeurs de race germanique s'exerçait déjà et devait s'exercer dans un prochain avenir, plus magistralement, avec Richard Wagner.

Aux concerts Pasdeloup, institués sous ce quintuple vocable, figurèrent bientôt les œuvres de Raff, de Niels Gade, de Rubinstein, de Tschaïkowski, et, avec un bien autre éclat, celles de Wagner. Il y eut alors de terribles tempêtes dans cette salle du Cirque : le public huant, sifflant le maître saxon ;

injuriant Pasdeloup, qui, le cou obliquement emmanché entre ses rudes épaules, la tête courbée comme Atlas portant le monde, laissait passer l'ouragan, parfois se redressait pour lui faire tête, le braver du geste et de la voix! Ce fut en faveur de Wagner, mais avec une autre violence de tempérament, la lutte d'Habeneck en faveur de Beethoven. Et de même alors, peu à peu les passions s'apaisèrent, et dans ce bel entraînement de la conviction du lutteur, dans le mouvement graduel des esprits, tout se fondit en une admiration passionnée, et, avec la ferveur extrême des néophytes, plus d'un des détracteurs, des insulteurs et des siffleurs de la veille figura, selon sa capacité intellectuelle, parmi les adorateurs, les pontifes et les snobs du lendemain.

Pasdeloup, en même temps, donnait des gages à la musique française, faisant, comme Seghers, honneur même aux plus jeunes : Massenet, Bizet, Guiraud, Lalo, Salvayre, dont il associait les noms à ceux de David, de Berlioz, de Gounod et de Gouvy.

En dehors de la Société des Concerts du Conservatoire, société fondamentale, milieu moins facilement accessible, institution ayant gardé un caractère solennel, fonctionnant en vue d'une élite d'auditeurs, ne présentant qu'une élite d'exécutants, au service d'une rigoureuse sélection d'œuvres, les trois initiateurs que j'ai nommés, Habeneck, Seghers et Pasdeloup, forment la large chaîne qui s'est, depuis 1872, étroitement soudée aux concerts Colonne et aux concerts Lamoureux, de façon à former un solide et durable lien entre le public et ces associations artistiques, magnifiquement prospères et dont l'avenir ne fera qu'affermir la fortune et étendre l'influence.

Ces trois concerts, — et il en est d'autres dont il faudrait parler, s'il ne convenait de se réduire à ces sujets principaux, suffisants pour notre enseignement, — ont une action considérable sur le mouvement de l'opinion en matière musicale, sur l'éducation progressive des foules, sur le développement de la production.

C'est sur ce terrain du concert proprement dit que les musicographes sont d'ailleurs le moins divisés. Sur celui du théâtre musical règne une certaine anarchie qui fausse sensiblement les notions générales : les uns y arrivent avec des idées préconçues, des opinions faites, non point toujours personnelles, empruntées au contraire le plus souvent à quelque autorité acceptée qui dispense l'emprunteur de la charge d'avoir une pensée à lui; les autres n'osent point y apporter une opinion même d'emprunt; ils attendent le grand

courant fait de la synthèse des jugements divers : ce sont les serviteurs de la mode, emploi difficile, quand, en réalité, il n'y a pas de mode bien définie, — comme c'est presque toujours le cas.

Au concert, l'art musical se formule dans une atmosphère plus pure et plus haute. Il s'y dégage de tout élément étranger, encore bien que parfois il tienne quelque chose du théâtre. Mais c'est une épreuve toujours grave, pour ce qui est de la musique dramatique, de figurer à l'état fragmentaire dans un grand concert. Il est des scènes qui, présentées dans leur nudité, dégagées de tout ce qui, au théâtre, en compléterait le sens ou en caractériserait l'accent, déprécient singulièrement l'œuvre intégrale. Il en est d'autres, au contraire, qui, ainsi offertes, apparaissent singulièrement belles et font aimer d'avance la partition dramatique d'où elles émanent.

L'action du concert est surtout bienfaisante quand elle coopère à l'instruction professionnelle du public, lui permet la pénétration graduelle des belles œuvres ignorées ou mal connues et surtout le met en présence d'œuvres nouvelles, dont les auteurs repoussés du théâtre, particulièrement inaccessible, de notre temps, aux nouveaux venus, ont la bonne et rare fortune de pouvoir se révéler en quelque audition dominicale. Là ils disent ce qu'ils veulent dire, assurés d'avance d'une attention et parfois même d'une sympathie qu'ils ne seraient pas certains de trouver au théâtre et devant le même public, tant est considérable en cette matière l'influence des milieux.

De plus en plus, les grandes auditions sont appelées à jouer un rôle prépondérant dans l'éducation professionnelle des foules, dont elles élargissent la réceptivité pour les formules d'art, aujourd'hui très diverses et d'une plus laborieuse compréhension; de plus en plus, elles deviennent un précieux instrument d'expansion pour les productions nouvelles, d'une recherche si variée et si délicate. C'est dans cet esprit que je veux examiner ce que nous ont offert les concerts au courant de la saison musicale 1897-1898.

La Société des Concerts du Conservatoire a donné seulement quatorze séances. De même qu'elle restreint le nombre des auteurs de son choix, elle reproduit volontiers ses programmes, de sorte que le contingent de chaque compositeur se compose d'un petit nombre de morceaux. Elle gagne à cela cette exécution plus parfaite, plus serrée, qui fait sa gloire. Il ne faut ici compter que l'effort à réaliser dans le sens d'une diffusion des belles œuvres exécutées d'une façon aussi impeccable que possible, pour le plus grand plaisir

des abonnés. Les œuvres réellement nouvelles n'ont point accès dans ce milieu.

En cette saison 1897-1898, comme toujours, Beethoven est resté le maître souverain de la place. Son nom, si je ne me trompe, a figuré trente fois sur les programmes. Les maîtres de la musique étrangère se rangent à sa suite : Weber, Mozart, Mendelssohn, Haydn, Schumann, Bach, Gluck, Wagner, Verdi, Haëndel, Borodine, Raff, Palestrina. C'est, après Beethoven, Schumann qui occupe la plus large place. Parmi les Allemands, Wagner vient au dernier rang, et toujours avec le même morceau, l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*.

La musique russe n'est représentée que par Borodine, six fois, et toujours avec les mêmes pages extraites du *Prince Igor*. L'Italie ancienne et l'Italie contemporaine ne comptent sur cette liste que deux noms, celui de Palestrina et celui de Verdi.

L'influence de la musique germanique classique est donc ici dominatrice, conformément d'ailleurs au passé de l'institution, qui s'en tient au culte ancien.

La part de nos compositeurs nationaux est honorable dans ces programmes : Lalo, Berlioz, César Franck, Théodore Dubois, Saint-Saëns et Massenet y reparaissent régulièrement. Pour ne parler que des musiciens vivants, *la Lyre et la Harpe*, le *Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns, le *Concerto* de Théodore Dubois, les *Scènes alsaciennes* de Massenet en forment le menu courant.

S'il faut largement compter le Conservatoire au rang des institutions favorisant l'expansion des grandes œuvres classiques, il n'en peut être de même pour l'encouragement des œuvres nouvelles. Mais ce n'est point là, il faut se hâter de le dire, l'objet que cette société s'est proposé. Elle remplit une tâche auguste et sacrée : la conservation des œuvres magistrales, et on ne saurait lui demander plus, sans vouloir la faire dévier de son origine. Elle est la gardienne du temple : il convient de se contenter à ce titre de la salutaire influence qu'elle exerce sur le goût général, par le choix sévère des pièces qu'elle exécute.

Il n'en est pas de même des deux autres concerts; c'est là que nous devons trouver non seulement une tendance constante à la popularisation des chefs-d'œuvre, mais encore un encouragement permanent aux productions nouvelles réellement dignes d'intérêt.

Le concert du Châtelet s'est dédoublé. L'Association artistique des concerts Colonne s'est déplacée, le jeudi, pour donner, au Nouveau Théâtre de la rue Blanche, des séances partagées entre la musique ancienne et la musique moderne, dont je dirai un mot, après avoir parlé du Châtelet.

Les programmes de ce dernier concert forment un champ très vaste, très varié d'aspects, très fécond en ressources diverses.

La part des grands maîtres classiques y est largement faite. Comme au Conservatoire, Beethoven est roi. Schumann le suit, puis Glück, Mendelssohn, Bach; je ne cite que les principaux. Plus près de nous, Wagner y triomphe non seulement en des pages détachées, mais encore en de vastes fragments, des actes entiers de l'*Or du Rhin*, de *Siegfried*, de *Parsifal*. Schubert et Grieg l'avoisinent dans une situation plus modeste. On lit dans les programmes les noms de Guy-Ropartz et de Dvorak. Nos Français sont reçus avec honneur dans ce milieu, au premier abord étranger. Si Gounod ne s'y montre que très discrètement, comme Lalo et Théodore Dubois, Saint-Saëns y prend pied plus fortement avec son beau *Concerto en ut mineur* et son magistral *Déluge*. Quant à Berlioz, il y est au sommet, principalement avec sa *Damnation de Faust*, dont les auditions multipliées n'épuisent pas le succès et qui est devenue comme la pièce de résistance de ces concerts.

Enfin, voici la longue théorie des jeunes, des vraiment jeunes, dont les noms s'inscrivent à la suite de ceux de M. Vincent d'Indy, qui est depuis longtemps hors de pages : MM. Reynaldo Hahn, Gabriel Pierné, G. Enesco, E. Chausson, X. Leroux, toute une floraison d'avenir.

Puis des exécutants tels que MM. Pugno, Sarasate, A. de Greef, L. Diémer, Mmes Éléonore Blanc, Jeanne Raunay, viennent varier l'intérêt des séances, tandis que des chefs d'orchestre étrangers prennent place au pupitre de M. Colonne, et nous donnent une intéressante et instructive revue des diverses personnalités marquantes en cet art si difficile de conduire les masses instrumentales et chorales : Strauss, Harold-Bauër, Félix Mottl, Hans Richter; il suffit de citer ces noms qui attirent la foule pour faire concevoir l'attrait de ces concerts, dirigés avec tant de tact et de magistrale subtilité par leur principal créateur.

Au Nouveau Théâtre, à côté des grands et des petits maîtres de la musique étrangère et de la musique française, antérieurement à notre XIXe siècle, défile toute la musique contemporaine, en des pièces brèves, magistrales ou

charmantes. Il faut se borner à citer les noms de Widor, Dubois, Massenet, Saint-Saëns, G. Huë, H. Duparc, Chabrier, Holmès, d'Indy, A. Magnard, Joncières, Leroux, Enesco.

Voilà, pour la même association d'art, une double saison merveilleusement remplie.

Bien que je craigne d'être déjà hors des limites qui me sont assignées pour cette revue des grands concerts de la saison écoulée, je ne saurais me dispenser de m'arrêter, au moins un instant, devant les programmes des concerts Lamoureux, qui complètent l'ensemble de nos éléments d'examen.

Le concert Lamoureux, s'il offre un égal intérêt, ne présente pas, pourrait-on dire, le même aspect que le concert Colonne. — Les noms étrangers, dont quelques-uns, nouveaux pour nous, s'y multiplient dans le domaine de la musique pittoresque et originale. On y rencontre celui d'Humperdinck, l'auteur curieux d'*Hansel et Grétel;* celui du vieux Glinka, également rare ailleurs, ceux de Balakireff, de Rumsky-Korsakoff et de Tschaïkowski, souvent salués par le public parisien, ceux de Rakhmanikoff et de Scarlatti-Tauzig qui lui sont bien moins familiers.

Cette réserve faite, un coup d'œil jeté sur la collection des programmes donne tout de suite le caractère dominant de ces concerts. Ils sont le domaine privilégié de Richard Wagner, l'église où l'on célèbre le plus dévotement son culte. Il ne faut pas se hâter de croire pourtant qu'il y ait là rien d'exclusif. D'autres noms y sont grandement et fréquemment célébrés : parmi les anciens, celui de Beethoven; parmi les modernes, celui de Saint-Saëns, qui ne sont nulle part ailleurs mieux honorés.

Schumann s'y rencontre moins fréquemment ; Bach, Mozart et Mendelssohn, de même Weber, y sont un peu à l'arrière-plan. Ceux de la présente génération y occupent une place honorable ; là aussi, si la part la plus large est faite aux grandes pages classiques, ce qui peut aider au progrès de l'école contemporaine n'est point négligé. Il faut, à l'appui de cette affirmation, citer les noms de MM. d'Indy, Bourgault-Ducoudray, G. Huë, Georges Marty, Silvio Lazzari, Leborne, Alexandre Georges, P. et L. Hillemacher.

Comme aux concerts du Châtelet ont défilé, au Cirque d'Été, des chefs d'orchestre et des artistes de premier ordre : tels que — je cite au hasard de la mémoire et très certainement j'en oublie, — MM^me^ Mottl et M. Félix Mottl, Mme de Gorlinko-Dolina, Mme Lina Pacary, M. Borwick, M. L. Diémer,

M. G. Marty, M. Hugo Becker, M. Hugo Hermann, M. César Thomson, M. Risler, M. Van Dyck.

Au résumé, si ces auditions gardent un caractère international très prononcé; si la musique française n'y est fréquemment et hautement représentée, dans l'ordre contemporain, que par M. Saint-Saëns, il faut s'applaudir de l'enseignement qu'elles répandent, du nombre relativement important des noms nouveaux qu'elles mettent en avant et des assurances d'avenir qu'elles multiplient ainsi, bien précieuses, en un temps où la jeune musique dramatique n'est plus guère qu'une cigale errante, communément logée à l'auberge de la « Belle Étoile ».

Louis GALLET

(La fin prochainement.)





LES

SALONS DE 1898[1]

L'ARCHITECTURE

II



L'intérêt des Salons sera déjà épuisé lorsque paraîtra cette suite à un premier article dans lequel il avait fallu constituer l'énumération des œuvres d'architecture avant que le catalogue en fût imprimé, que dis-je? avant que les cloisons des galeries fussent élevées, avant que le plancher fût posé. On avait eu à l'avant-vernissage de bonnes raisons pour épargner au Président de la République la traversée de nos salles spéciales après le long défilé devant la peinture des deux sociétés réunies : tous nos châssis étaient par terre.

Depuis qu'ils sont en bel ordre, grâce au zèle des membres du jury qui veulent bien ajouter à leurs obligations la corvée de les répartir au mieux des surfaces à garnir, de l'intérêt des œuvres et de leur éclairage, une sélection

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 mai, t. II, p. 413.

s'est faite par le classement, par l'éviction des superfluités et par la mise hors de la portée de l'œil des moins-valeurs.

L'exposition se présente avec dignité, sans que l'absence des fortes études, des grands travaux de l'Académie de France à Rome lui fasse un tort aussi considérable qu'on pouvait le craindre. Vers le soir, un jour dangereux, surtout avec les rayons directs du soleil couchant, vient bien jalousement signaler les défauts des lavis et dévorer les teintes des aquarelles ; mais à tout prendre, pendant la plus grande partie de la journée, une lumière assourdie vaut mieux à nos œuvres discrètes que l'aveuglant éclairage de la galerie du pourtour de feu le Palais de l'Industrie, où rien n'était épargné pour en signaler les trous et le peu de consistance.



Monument Clairon
par MM. Henri Guillaume et H. Gauquié

C'est suivant la même orientation que nos voisins de la Société Nationale ont donné asile à leur galerie des dessins. Objets d'art et modèles d'architecture y voisinent, s'y soutiennent et s'y prêtent un mutuel appui. Sans cette illusion, la liste des numéros du catalogue à relever serait si courte que notre énumération pourrait paraître une raillerie. Le bon sens des architectes a jusqu'ici répugné à la scission sans rime ni raison qui désole et ruine nos deux Sociétés.

M. Benouville a bien, avec une *maison à loyer*, des tables, des chaises, une cheminée, une porte d'ascenseur ; mais si bienveillant qu'on se montre pour des tentatives de rénovation, si disposé qu'on soit à proclamer que rien n'est indigne d'un artiste dans les plus petits détails auxquels il s'applique, il faut quelque indulgence, en face des *coussins* de M. Pierre Selmersheim, ou de sa *cheminée-vitrine* faite d'une association d'éléments imprévus, et sa bibliothèque du même goût familial, pour faire passer dans le domaine de



P Dubois pinx | Héliog. Dujardin

MARCHESINA d'A.S
(Salon de 1898)

l'architecture les petites inventions des MODERN STYLES, où triomphe M. Plumet, où M. Tiffany, de New-York, justifie le titre de la Société à être surtout nationale, où M. Fauvage, présentant en nature un *lambris décoré*, en fait sortir les mailles en bleu, ce qui est la marque d'une grande originalité pour recevoir des fleurs jaunes.

Je verrais bien des cartons, bien des vitraux, bien des étoffes, bien des dessins et force objets de la section des œuvres d'art qui pourraient



Chateau du Taureau (Morlaix)
aquarelle de M. Lefort

justement prétendre à figurer chez nous, pendant que j'ai quelque chagrin à constater que MM. Selmersheim père et fils ne peuvent nous donner que des morceaux de mobilier, à coup sûr intéressants et d'un goût curieux, mais qui ne relèvent guère de la composition architecturale.

Sans relever le nom des auteurs de bonbonnières, d'étagères, de tables à ouvrage, de frises de papier peint, de tentures au pochoir, fussent-ils de mes élèves, il faut vraiment trop de bonne volonté pour admettre la confusion des genres au point de les faire se pénétrer sans distinction. Je me refuse à y insister pour essayer de noter les rares conceptions relevant vraiment de notre art difficile et peut être hautain.

Un diplômé! vous l'avez bien lu : un diplômé de l'École des Beaux-Arts, M. Postel-Vinay, apporte ici le contact pernicieux de son *laboratoire de zoologie maritime*. Telle la poule qui a couvé des canards, ma sollicitude est frappée

d'épouvante à voir encore celui-ci — et je ne veux pas faire de réclame à nombre d'autres — apporter ici le fruit de mon enseignement et prendre place au milieu de ces artistes jeunes encore dont le premier vagissement a dû être : Je proteste, ne sachant pas dire contre quoi, et dont les théories se résument en ce cri de guerre, peu défini, qui suffit à tout pour le reste de l'existence.

Il est clair qu'il pourrait y avoir du talent dans le faire étrange de M. Provensal, dans cette esquisse d'un *château en Bretagne ;* je vois bien une extravagance qui arrête au passage dans le *sanctuaire de Wagner*, dans le *temple aux religions futures* de M. Garas, — mais sans bon sens notre art ne saurait vivre, ni aucune École, ni rien de rien... Lecteurs bénévoles, ce n'est pas là un paradoxe.



Chateau de Valmont
dessin de M. Lisch

Le chien d'Alcibiade n'a pas une queue renaissante sur laquelle les mêmes sections réitérées puissent suffire à exciter toujours l'étonnement des foules. Viande creuse qui fait chercher d'autres aliments. J'en trouve à l'*hôtel de préfecture* pour la ville de Limoges, de M. Besnard ; à l'achèvement de l'*église de Basly* (Calvados), de M. Brunet ; au *monument à Victor Hugo*, de M. Guillemonat ; au *théâtre* de M. Polti ; surtout au *manoir* charmant de la Châtaigneraie (Loire-Inférieure), par M. Roy Lucien, auquel l'enchevêtrement brutal de matériaux variés donne l'aspect le plus amusant. Et il faudrait, ayant vu de bons vitraux de M. Chanteau, rendu hommage à M. Grasset, signaler quelques autres décorateurs, aquarellistes, brillants exécutants, se risquer chez les indépendants d'à côté, sur le domaine de ce qu'on qualifie spécialement d'objets d'art, si l'on devait allonger ce court article.

Il suffit, et au delà, pour dépasser en faveur de la Société Nationale cette proportion du tiers en toutes choses que, le mois dernier, on a dit avoir été la base de l'alliance passagère avec la Société des Artistes français.

Vous préférerez qu'il se termine par un compliment mérité sur la très bonne installation que la Nationale a une fois de plus accordée à ses sociétaires en réutilisant des tentures souvent tristes, mais toujours harmonieuses, dans ses salles d'aspect varié, et en ordonnant dans son jardin ce motif de colonnade

pour masquer avec une adresse méritoire le vide des compositions sculpturales. L'art statuaire non plus ne vit pas de fantaisies irréalisables, d'ébauches informes ; il lui faut le bon sens à la base, la structure, la nature, comme il faut la construction et une solide charpente à nos compositions. On ne peut s'étonner que rares soient les véritables et sérieux sculpteurs qui aient été se fourvoyer en un milieu où on ne paraît pas s'apercevoir que les coups de pistolet répétés ne font toujours que le même bruit.



Abside de l'Église Saint-Guilhem-le-Désert
aquarelle de M. Marcadier

Ces vides facilitent un utile repos sur des sièges clairs gaîment installés, dans un jardin plein d'aise, avant de traverser à nouveau ce restaurant au vaste velum et de revoir plus lentement de l'autre côté, avec le soin qu'elles mériteraient, des œuvres bien établies dont je n'ai même pas cité les noms. On garderait rancune ici et avec raison à un visiteur qui s'attarderait dans les salles d'architecture. L'impitoyable gardien me poursuivrait de son : « Monsieur, on ferme! » Un dernier coup de chapeau donc, en sortant, à une œuvre décorative commandée par la Société des Artistes français à un de ses membres architectes les plus qualifiés pour traiter avec élégance, avec goût, avec style, son *tableau d'honneur*, bronze par M. Sédille, modelé pour l'ornementation par M. Devèche et pour les petites figures par un artiste sculpteur, M. Allar, non moins éminent que l'auteur de la composition. Qu'il en faudra, espérons-le, de ces tableaux successifs pour contenir la liste de ses gloires, de ses généreux donateurs, fauchés par la mort et que le renouveau remplacera pour la plus grande gloire de cette association et du pays!

J.-L. PASCAL.

LA PEINTURE

II



Mai, qui fut le mois des fleurs, est devenu celui des expositions : il n'est pas de semaine où la critique ne soit invitée à venir faire ses dévotions à la chapelle d'un artiste ou à la petite église d'un groupe d'artistes. Entre tant de peintures, d'importance diverse, qu'il m'a été donné de contempler, il en est une que je me reprocherais de ne pas rattacher aux Salons officiels : elle a droit de figurer dans l'historique du mouvement artistique de l'année, je veux parler du *duel* de Mme Rosa Bonheur, qui fut exposé pendant quelques jours dans les galeries de M. Tedesco, avenue de l'Opéra.

Il s'agit du *duel* de deux superbes étalons qui s'attaquent avec rage et se mordent avec acharnement, tandis qu'au loin s'esquisse la silhouette d'une belle jument blanche attendant l'issue du combat qui va lui donner un maître. Sujet simple, s'il en fut, mais traité avec une rare puissance et une infinie grandeur. Jamais Mme Rosa Bonheur ne montra plus d'entente de la composition, plus de sûreté dans le dessin, plus de fougue dans le rendu. On est stupéfié de pareille vigueur chez une femme, on demeure interdit quand on songe que cette femme est presque octogénaire. L'œuvre est absolument magistrale. Quel regret de penser qu'elle a déjà pris place dans une galerie anglaise !

Nous voici de retour au Champ-de-Mars. C'est surtout devant les grandes toiles décoratives que nous avions fait halte lors de notre première promenade. Il en est quelques-unes encore que je me ferais scrupule de ne pas avoir citées, telles *le chant des Muses éveillant l'âme humaine*, de M. Rochegrosse, destinée à l'escalier de la bibliothèque de la Sorbonne ; *les harmonies de la nature inspirant le compositeur*, de M. Raphaël Collin, commandée pour la décoration d'un petit salon dans le foyer du nouvel Opéra-Comique ; un autre



L'Assaut

tableau de M. Bouguereau

panneau, de M. Carrière, également destiné à la Sorbonne, un grand triptyque de M. Cottet, *au pays de la mer*, un autre grand triptyque de M. Léon Frédé-



GLANEUSE
tableau de M. Jules BRETON

ric, *les ages de l'ouvrier ;* enfin deux grands panneaux de M. Destrem, destinés à la salle des Illustres, au Capitole de Toulouse : *stet Capitolium fulgens* et *Pallas Tolosana*.



Andromède

tableau de M. Fantin-Latour

Ces derniers ont belle allure et occuperont dignement leur place dans le magnifique ensemble décoratif où la municipalité toulousaine a réuni les traditions et les souvenirs de la cité. Dans les Muses de M. Rochegrosse il y a vraiment trop de littérature et aussi trop d'intentions de tout expliquer. En revanche, quel abandon exquis chez M. Raphaël Collin, quelle grâce souple et



Lever de lune au canal Saint-Denis
tableau de M. Billotte

pénétrante, et comme on se sent entraîner au rêve de l'artiste prêtant l'oreille aux chants aériens que lui murmurent doucement les divines évocatrices! La poésie est chose ailée, a dit Platon : la peinture peut être une poésie.

Oui, mais à condition qu'elle ne cesse pas d'obéir aux lois logiques qui la régissent, à condition qu'elle demeure, comme chez M. Raphaël Collin, visible pour le regard et claire pour l'esprit, qu'elle ne tombe pas, à la suite de M. Carrière, dans les obscurités de la pénombre et de l'énigme. Passe encore ici pour le vague du sujet : j'admets volontiers, pour confuse qu'elle m'apparaisse, la pensée de ces deux figures de femmes méditant dans le silence des

ténèbres nocturnes qui enveloppent au loin Paris ; mais la grande cité, mais ces divinités protectrices qui veillent sur elle, comme la Geneviève de M. Puvis de Chavannes, encore faut-il qu'on les aperçoive, qu'on les distingue, qu'on ne soit pas réduit à les deviner comme un vague décor plus ou moins entrevu



FEMMES AU BAIN
tableau de M. GÉROME

derrière une toile de fond, avant le coup de sifflet du machiniste. M. Carrière est un artiste original et doué entre tous ; il a maintes fois prouvé sa supériorité de dessinateur et de peintre ; il n'est pas de ceux qui ont besoin, pour frapper l'imagination de leurs contemporains, de se créer une personnalité factice et de mauvais aloi ; ses amis, je parle de ceux qui le sont assez sincèrement pour avoir le courage de la franchise, le supplient d'écarter ce voile grisâtre qu'il semble prendre à cœur d'étendre devant nos yeux, et de revenir à la lumière de ses débuts, dont la douceur, si doucement enveloppée déjà, gardait du moins de la transparence et restait de la peinture.

Avec M. Léon Frédéric, nous sommes, au contraire, en présence d'un homme qui peint, les yeux grands ouverts, et ne demande qu'à voir ; je ne suis même pas sûr qu'il n'ajoute rien à ce qu'il voit, tout au moins qu'il ne groupe pas en un spectacle unique tout ce qu'il a vu en des points divers. Si chacun des morceaux qu'il nous montre a été vraiment pris sur le fait, il ne s'ensuit pas que leur juxtaposition conserve son caractère de vérité, et pour sincères et vigoureux que soient plusieurs de ces morceaux, leur réunion ne suffit pas à leur donner un caractère synthétique. Il y manque, pour la conception générale, la pensée maîtresse, et pour l'exécution, cet art des sacrifices sans lequel il n'est pas d'unité pour l'esprit plus que pour l'œil, partant pas de grande œuvre.



Chaumière Drenthoise
tableau de M. Stengelin

C'est, du reste, se créer à plaisir une difficulté de plus que de s'attaquer, sans motif nécessaire, à la composition en triptyque. Elle s'expliquait tout naturellement chez les maîtres de la Renaissance à qui on donnait à décorer des espaces absolument définis : on comprend, en ce cas, le groupe central entouré, à droite et à gauche, des portraits des donateurs, ou bien de compositions secondaires se rattachant au sujet principal et le complétant en quelque sorte. Mais pour le peintre qui s'est donné un thème à développer dans un tableau dépourvu de destination précise, où est le besoin de tripler la difficulté en se donnant trois tableaux à faire, là où un seul eût suffi à tout dire, pour qui eût su tout dire à la fois ? Le triple encadrement imaginé par M. Léon Frédéric ne sert, en somme, qu'à éparpiller encore l'intérêt déjà trop disséminé de la composition, et à accentuer davantage le manque d'unité de l'œuvre. Sous réserve de la même observation, le *pays de la mer*, de M. Cottet, mérite, lui aussi, de sérieux éloges : au centre, *le repas d'adieu ;* à droite et à gauche, *ceux qui s'en vont* et *ceux qui restent*, autrement dit trois morceaux contenant chacun d'excellents morceaux, mais pas de tableau, au sens strict du mot.

Arrivons à des compositions moins vastes et moins ambitieuses. Voici l'*assaut* que M. Bouguereau fait donner à une jeune fille assise, gravement songeuse, par toute une légion de petits Amours, voltigeant et sautant, dans une infinie variété d'attitudes et de mouvements, tous dodus et gracieux, tous vrais cependant, d'une vérité enfantine et charmante. Il est aisé de plaisanter M. Bouguereau sur son éternelle perfection; il est plus juste, ce me semble, de rendre hommage à une science du dessin qui jamais ne s'est montrée plus variée et plus souple, à son goût de l'arrangement général, à son art de la composition, d'autant plus merveilleux qu'il demeure plus discret. La figure principale me faisait penser à cette *Aînée* que M. Jules Lemaître nous montrait récemment dans sa délicieuse comédie du Gymnase; c'est le type de la grande sœur, à qui la vie, à qui le dévouement surtout a beaucoup appris, dont l'existence appartient toute au devoir, se réservant à peine quelques instants d'isolement pour la pensée personnelle et le rêve intérieur; elle fait heureusement contraste avec l'*inspiration*, que la *Revue* a reproduite, le mois dernier, où le maître de la grâce avait montré ses qualités de vigueur et de style.



Portrait de Mlle L...
tableau de M. Henner.

La grâce, fleur exquise et rare, mais qu'il est facile de confondre avec la recherche et le factice! Voyez l'*heure de jeunesse* et la *pensée d'amour* de M. Gabriel Ferrier : les femmes y sont belles et richement parées, le sourire y épanouit toutes les lèvres, le bonheur y éclate dans tous les yeux, et pourtant tout y est faux, tout y est apprêté. Vainement le peintre connaît à fond tous les secrets du métier, vainement il nous montre de beaux modèles et de somptueux ajustements; la pensée est absente de son œuvre; tout ce qui aurait pu être distinction n'est plus que manière et afféterie!

Des jeunes femmes de M. Ferrier on est amené à rapprocher les *joyeuses commères de Windsor*, de Mme Achille Fould, si gaiement assises sur le panier à linge sale dans lequel elles ont enfermé le trop entreprenant Falstaff. Avec ces dernières œuvres nous touchons à la peinture de genre, sinon par les sujets, du moins par la façon dont ils sont traités. Il serait difficile, du reste, d'établir à cet égard des catégories bien précises. Voici la *rue de village* de M. Jules Breton, qui n'est, en somme, qu'un coin de paysage, puis la *glaneuse*, une simple fille des champs; mais dans l'une et l'autre toile, le peintre a mis quelque chose de son âme de poète; au paysage comme à la pauvre servante de ferme il a donné ce qui ne se définit pas, ce qui s'appelle le caractère ou le style. Ce n'est plus une campagnarde quelconque que nous avons devant nous, c'est le constant labeur de la femme qui nous apparaît dans sa rudesse quotidienne. Plus loin, à côté d'une *Andromède* au galbe antique, M. Fantin-Latour expose un *lever* exquis, scène d'intérieur toute moderne. Avec M. Paul-Albert Laurens, c'est une savoureuse étude de *femme nue* à côté de silhouettes confuses emportées par une étonnante *bourrasque* dont les tons glauques font songer à la *grande vague* de M. Clairin, saisissante personnification de la tempête. Ne quittons pas la mer sans mentionner l'émouvante *épave* de M. Tattegrain et les *hommes de mer* de Mme Virginie Demont-Breton, qui continue à affirmer sa vigueur dans une superbe figure de marin appelant à l'aide. A vrai dire, j'aurais une secrète préférence pour la toile, d'apparence plus modeste, que le livret intitule *dans l'eau bleue :* impossible de rendre avec une vérité plus exquise le mouvement d'un corps d'enfant qui fend l'eau pour entrer dans le bain, tendant la tête en avant, tandis que les jambes commencent à disparaître dans les transparences du flot ensoleillé; ce n'est pas seulement l'artiste, ce



PORTRAIT
tableau de Mme DE WENTWORTH



Bonnat, pinx. Dézarrois, sc.

Mme ROSE CARON
(Salon de 1898)

 Imp. Porcabeuf, Paris

doit être aussi la mère qui a mis dans cette page délicieuse toutes les caresses de son pinceau.

C'est plutôt dans l'archéologie qu'il conviendrait de ranger la *toilette d'une Pompéienne* et le *Périclès visitant l'atelier de Phidias*, de M. Hector Leroux, restitutions d'une science si précise en même temps que d'un si habile et si vivant arrangement ; mais l'espace m'est mesuré, et les classements par catégories me deviennent de plus en plus malaisés. La gracieuse composition où M. Gérôme nous montre *Daphnis et Chloé* conduisant leur troupeau nous ramènerait aux pastorales antiques, tandis que ses *femmes au bain*, d'un dessin si sûr, d'un accent si moderne et si vrai, nous retiendraient en plein Orient contemporain. M. Courtois reprend le thème connu du *saint Sébastien* percé de flèches pour nous montrer, dans l'abandon de la mort, une élégante figure d'adolescent peint en plein air. M. Friant intitule *douleur* un groupe de femmes en deuil où il y a de bien jolis morceaux, mais dont le cadre est deux fois trop grand pour le sujet ; M. Roybet prend prétexte d'une *leçon d'astronomie* pour affubler de costumes Louis XIII cinq ou six de ses plus illustres confrères : amusement de peintre, sans portée comme sans prétention, mais d'une incomparable virtuosité !



Saint Sébastien
tableau de M. Courtois

Avec les *laveuses* et les *glaneuses* de M. Lhermitte, d'une si étonnante, quoique toujours un peu rude robustesse, nous revenons à la vie des champs, en l'honneur desquels M. Adrien Demont entonne un superbe *hymne au soleil*. Comment essayer de nommer seulement tous ceux qui ont rendu avec succès l'infinie variété de nos paysages de France, campagnes verdoyantes,

frais ombrages et sombres forêts? Ici, c'est le maître Harpignies continuant la tradition de grandeur toujours un peu heurtée qui lui valut ses premiers succès; là c'est M. Cazin avec une série de ces toiles exquises où chante doucement la poésie des soirs endormis; plus loin, ce sont MM. Pointelin, avec ses émouvants peupliers; René Billotte, le peintre si clair et si précis des rives de la Seine; Iwill, avec ses brumes d'octobre et ses vues des Martigues; Damoye, avec ses plaines tranquilles; Stengelin, avec ses calmes horizons de Hollande et un poétique lever de lune; Emile Michel, avec sa mare dans la forêt de Fontainebleau; Guignard, avec de délicieux effets de nuit; Thaulow, Nozal, Muenier, et toute la légion des paysagistes de terre et de mer que je regrette de ne pouvoir même mentionner. Jamais notre peinture de paysage n'a été dans une voie meilleure. Ce n'est plus à une antiquité plus ou moins travestie qu'elle va demander des enseignements; c'est à la nature seule qu'elle s'adresse, et la nature reconnaît ses efforts en ne lui célant aucun de ses secrets.

La nature, la seule, l'éternelle inspiratrice de l'art digne de ce nom! N'est-ce pas aussi en revenant à elle que nos peintres modernes ont appris à connaître le cheval, rendu autrefois de façon si conventionnelle, et la plupart des autres animaux sauvages, aussi bien que domestiques, observés dans leurs mouvements, leurs habitudes, leur vie de chaque jour? Il n'est pas jusqu'à la nature morte elle-même qui n'ait été étudiée de plus près que jamais, et traduite avec une liberté et une variété d'accents dont on aimerait à citer de nombreux exemples.

Mais c'est surtout dans le portrait que s'affirme le culte de notre école pour la vérité prise sur le fait. J'ai déjà parlé, le mois dernier, de quelques œuvres; je tiens à compléter ce premier aperçu. Aussi bien est-ce par ce perpétuel retour à la représentation de la physionomie humaine que l'art de toutes les époques s'est ressaisi chaque fois qu'il menaçait de se perdre dans la fantaisie ou l'abstraction; semblable au géant Antée qui retrouvait ses forces en touchant la terre, c'est en revenant à l'étude du type individuel que toujours l'art a retrouvé sa voie.

Entre tant de portraits, dont beaucoup sont excellents, je suis obligé de m'attacher à ceux qui caractérisent une tendance et se prêtent à des réflexions générales. Il en est un, dont je n'avais dit qu'un mot, et sur lequel je tiens à

revenir, c'est la *marchesina d'A. S...* de M. Paul Dubois : une jeune fille, une grande fillette, pour mieux dire, vue debout dans sa robe grise, presque courte encore ; rien de plus simple à imaginer, et aussi rien de plus délicieu-



Fleur d'oubli
tableau de M. Hébert

sement vrai que cette gentillesse enfantine, rendue avec une conscience, une sûreté de main, une perfection d'élégance qui s'imposent à l'admiration sans qu'on sache sur quel point spécial porter l'éloge. Une rose piquée dans la ceinture est la seule note voyante que se soit permise la discrétion du peintre : on dirait qu'il s'en dégage comme un parfum d'une infinie douceur qui enveloppe l'œuvre de je ne sais quelle atmosphère d'intimité chaste et souriante.

Dans un ordre d'idées bien différent, M. Henner expose un portrait en pied de la fille du peintre Hector Leroux, qui est, lui aussi, une merveille de grâce ingénue et facile; puis c'est Mme de Wentworth, avec un vigoureux et distingué portrait d'homme; M. G. Dubufe, avec le portrait de ses filles; M. Cot, avec un bien joli portrait de jeune femme; M. Herkomer, M. Wencker, M. Brosik, M. Paul Baignères, M. H. Berteaux, M. Chartran, M. Jacques Blanche, avec un groupe de jeunes filles prenant le thé, d'un délicieux arrangement; enfin, après avoir passé, ici aussi, bien des noms dignes d'éloges, M. Besnard, avec son *portrait de théâtre*.

Je laisse de côté une esquisse de danseuses espagnoles, pleine d'entrain et de couleur, et un *marché aux chevaux*, où nous retrouvons les reflets violets chers à l'auteur; je ne veux m'occuper que de ce portrait vibrant, où tout le monde a reconnu Mlle Réjane, et qui est certainement, quoi qu'on en pense, une des œuvres marquantes du Salon de cette année.

Le modèle s'enlève en clair sur la verdure d'une toile de fond : rien de séduisant comme le mouvement du bras assurant une fleur dans la coiffure, tandis que la main droite retient le devant de la jupe; rien de gai à l'œil comme cette silhouette de la comédienne en marche, dégageant avec aisance la blancheur de ses épaules et regardant franchement devant soi. Vous êtes sous le charme de l'apparition et de ses colorations claires : n'approchez pas, si vous voulez conserver vos illusions; vous découvririez que la robe est lourde et qu'il s'y engouffre comme un coup de vent; que cet œil si sûr de soi n'est ni construit ni enchâssé dans une orbite, que le sourcil qui le surmonte n'est qu'un à peu près, que la bouche est sans dessin, qu'au travers de ces lèvres grandes ouvertes, au lieu de dents blanches, ce sont quelques apparences sans formes que vous avez peine à distinguer. Et vous vous diriez qu'il est vraiment regrettable qu'un artiste aussi merveilleusement doué que M. Besnard s'arrête ainsi à mi-chemin du but qu'il lui eût été si facile d'atteindre. Disons le mot, M. Besnard a peur de faire *bourgeois;* il éprouve le besoin d'étonner, d'être extraordinaire; il croirait déroger s'il descendait jusqu'à finir une œuvre. Peut-être est-il hanté du souvenir de Franz Hals, dont on lui vante la facture tumultueuse et heurtée, de Velazquez, dont on lui rappelle le coloris brillant et facile... Du moins ne devrait-il pas perdre de vue que ce qui fait la gloire des maîtres, quels qu'ils soient, c'est l'unité de leur manière, toujours sincère et convaincue. Le dessin d'une bouche peut être rapide et seulement indiqué;



L'Arrestation de Broussel
tableau de M. Jean-Paul Laurens

pour sommaire qu'il paraisse, il échappe à la critique s'il est juste en soi et en rapport avec celui du reste de l'œuvre; encore faut-il qu'il y ait tentative de dessin, et que ce ne soient pas justement les yeux et la bouche qui restent à l'état d'ébauche, quand les accessoires ont été peints avec amour.

André de MURVILLE.

LA SCULPTURE

II



es formules classiques ont produit un grand nombre d'ouvrages et non des moindres. C'est ainsi que l'École peut montrer la figure de l'*air*, par M. Thomas, une aimable *nymphe de l'Oise*, par M. Carlès, une femme assez gracieuse en sa langueur, par M. Cornu, et même de M. Verlet, naguère encore si moderne, une *Gallia* qui n'est point au rang de ses meilleures statues.

Si le monument de M. Bartholdi, à la mémoire de héros morts en 1870, me laisse inquiet, en revanche, le même artiste a fait, dans la *Saône emportant ses affluents*, un groupe du style le plus large et le plus élégant. Il importe peu que l'allure de l'attelage et la fierté tumultueuse des draperies soient médiocrement symboliques pour figurer la plus paresseuse de nos rivières; ces hippogriffes enlevés dans une course furibonde, ce char fantastique où siègent des êtres gracieux, tout cet ensemble d'harmonie et de mouvement est d'une invention parfaitement juste.

Plusieurs des maîtres ont porté leur effort sur la statuette : M. Antonin Mercié figure dans un petit marbre, *Psyché sur son rocher*. Vous souvient il du bonhomme La Fontaine : « Enfin, après beaucoup de détours, on se trouva au pied d'un rocher d'énorme grandeur, lequel était au faîte de la montagne, et où l'on jugea qu'il fallait laisser l'infortunée fille. Représentez-vous une fille qu'on a laissée seule en des déserts effroyables, et pendant la nuit. » Ce

serait alors le moment où Zéphire est près d'apparaître pour l'enlèvement que peignit le divin Prud'hon. Mais aussi le deuxième livre des Aventures de Psyché nous conte « que la pauvre épouse se trouva seule sur le rocher, demi-morte, pâle, tremblante, et tellement possédée de son excessive douleur, qu'elle demeura longtemps les yeux attachés à terre, sans se connaître, et sans prendre garde qu'elle était nue ». Il appartenait au sculpteur de nous y faire prendre garde, et cette nudité charmante, ces bras délicats, les profils exquis,



HALETANT
tableau de M. HERMANN-LÉON

les contours amoureusement caressés, malgré la croupe un peu pesante, retiennent les yeux sur « l'épouse de l'Amour ». Pourquoi pleure-t-elle ? Henri Heine, qui connaissait tous ces mystères, nous l'a dit :

Psyché pleure, et se désespère,
Pour avoir vu l'Amour, tout nu !

C'est un héros nullement tendre et mythologique, c'est Timour-Leng, ou *Tamerlan*, si vous le préférez, que M. Gérôme a campé dans une somptueuse figurine équestre, sur un sol de têtes coupées.

Les médailles de Rome inspirent à M. Frémiet un groupe de chevaux fouaillés par un cocher robuste ; l'animation, l'heureux effet des lignes, le style puissant de ce petit modèle en font un savoureux morceau. La *maternité*

semble d'un moindre caractère. Mais c'est peut-être le sujet même, toujours suspect de vouloir plaire pour des raisons sentimentales et tout à fait en dehors de l'art, qui empêche ma sympathie d'être entière pour ceci.

Je louerai pourtant, et bien fort, les *tendresses maternelles* de M. Charles Jacquot, pour l'arrangement de la draperie, le joli sentiment des bras qui s'entre-croisent sur l'enfant. Cette simplicité console des *morts de Procris*, des *bons Samaritains*, et autres mythologies trop vénérables, que d'autres artistes se font un devoir de nous exhiber.

M. Dampt a-t-il eu raison d'agrandir sa sculpture toujours originale et forte, jusqu'à faire emporter l'Amour par le Temps, sur un bas-relief colossal? Du moins, j'aime son petit Sphinx et je lui serai toujours reconnaissant d'un buste en argent qui fut la gloire du Champ-de-Mars, il y a quelque deux ou trois ans.

On voudrait voir M. Bourdelle, une de nos vraies espérances, ne plus croire avec autant de ferveur à la sculpture pathétique. Je ne sais quoi de fragmentaire et de forcé l'empêche encore, quelquefois, d'atteindre à tout ce que méritent sa conscience, la force de ses inspirations et de son rêve. Il a des superstitions touchantes, jusqu'à prendre du marbre grec, et trop veiné, pour figurer « la Hellade immortelle ». Mon Dieu, faites-nous des images modernes, en marbre de chez nous ou d'ailleurs ; mais qu'elles dégagent toute la vérité qui est en nous, la vie que nous sentons.

C'est là ce que j'ai tant aimé dans les robustes épopées de M. Constantin Meunier, prises en plein terroir de Flandre, et dans la petite *porteuse de pommes de terre*, par M. Godefroy Devreese. Cette statuette d'une campagnarde ployée sous le fardeau prend une valeur très grande, par la justesse d'attitude, par la force simple et l'absence absolue de procédés et de recherche. Rien n'est plus vrai que la manière dont les muscles tirent sur les plis du sac. Je voudrais trouver la même vigueur dans la maquette du *Lachaud*, exposée par M. Allouard : j'ai dans la mémoire le geste impérieux, le regard bigle et la figure convulsée de son puissant modèle; et je ne vois, dans ce petit bronze, qu'une image sans caractère. Le pauvre marquis de Morès, qui prêtait à tout autre chose, n'est pas mieux traité par M. Marquet de Vasselot. C'est sans accent, fuyant et mou.

En revanche, un assez grand nombre de bustes sont très remarquables. Quelques-uns figurent des personnages historiques ou des êtres de fantaisie :

ainsi, la *vision*, par M. Reymond de Brontelles, une figure féminine, d'une extrême délicatesse : à demi engagée encore dans le marbre blanc, elle semble s'épanouir, et les modelés sont d'un raffinement exquis. La distinction, qui est infinie, s'est arrêtée à la limite où elle serait devenue peut-être excessive. Et l'artiste a mis comme une coquetterie à placer, auprès d'une image aussi discrète, un groupe de *furieux*.

Le *poète*, de M. Voulot, est un peu trop poussé, je crois, dans le sens des conventions et de la correction polie. C'est un bohème de salons. Il faut louer pourtant l'esprit des mains, le bon parti que le sculpteur a su tirer de la pierre au ton jaunâtre. C'est à l'autre buste du même artiste que j'adresserais mon éloge le plus sincère ; car il a su rompre avec la convention, si lucrative et profitable, du « joli modèle » et tailler une figure irrégulière, mais animée et réelle.



La Sedelle, a Crozant (Creuse)
tableau de M. Madeline

Le nom de Ligier Richier a porté bonheur à M. Carl. Il a fait pour le sculpteur lorrain une effigie vigoureuse et d'une inspiration bien moderne. A Nancy, dans la ville où Richier laissa ce monument sans rival, le tombeau de Philippe de Gueldres, on ne verra pas sans plaisir cette image du maître souverain, de celui qui fait errer les artistes en pèlerinage, d'Etain à Saint-Mihiel, de Saint-Mihiel à Bar-le-Duc et à la Chapelle-Ronde.

Les visages de médecins, d'un caractère si intense et spécial, attirent naturellement les sculpteurs. M. Leu, qui est d'un pays où l'on aime Holbein, a fait une demi-figure excellente, avec le bronze d'un médecin soleurois : tête puissante, largement posée sur une carrure étoffée ; mains expertes, qui mettent sous le regard perçant, un crâne humain, un crâne d'étude, manié comme un document familier.

Le buste que M. Salières a modelé d'après Verneuil est d'une taille plus

grande et d'un aspect plus solennel. C'est fait pour l'Institut d'Escoublac, et il fallait bien tenir compte des obligations officielles. Mais, pour nous qui avons suivi l'illustre, l'excellent Verneuil, dans son service à la Pitié, nous approuverons cette figure si vraie, ce front large, la bonté, la finesse qui se répandaient sur les traits élégants de ce visage ; Verneuil, devant un opéré, devant un mourant, c'était, dans sa parfaite bonhomie, une charité si profonde, qu'on ne pouvait plus en oublier l'exemple ; M. Salières l'a bien rendu ; c'est le chirurgien de Notre-Dame de la Pitié.

Je ne louerai pas le *Frédérick Lemaître* de M. Granet ; il pouvait être épique, il est quelconque. Il y a pourtant, même dans les figures presque anonymes, une force et une beauté ! Voyez ce personnage, un passant de banlieue peut-être, que présente M. Imbault : ce vieil homme à barbiche dure, maigre et tiré, sait nous parler, parce que le type est bien franc et l'inspiration sincère.

J'aurais souhaité plus de rigueur dans le trait, et, malgré la richesse des qualités, une frappe plus énergique pour le buste que M. Lenoir nous donne ; figurant un de nos marchands, justement connu, c'était un type très aigu de bourgeois moderne qu'il nous devait. Pourquoi l'atténuer, d'autant que le modèle a le visage extrêmement fait pour prêter à une sculpture plus incisive ?

Finissons sur quatre chefs-d'œuvre ; ce mot, qu'on ne prodigue point, convient très bien aux bustes de M. Paul Dubois ; et il n'en est pas d'autre pour louer M. de Saint-Marceaux. Une tête fine et correcte, de savant mondain, une face énergique et fruste, de praticien célèbre, ce sont les deux Parisiens que M. Paul Dubois a faits dans toute l'intensité d'une expression saisie au fond même de l'homme.

Quant à M. de Saint-Marceaux, son peintre Clairin nous enchante d'abord par les qualités savoureuses d'une cire perdue aux contours souples et puissants ; puis, en s'approchant, on se trouve en présence d'une facture à la florentine, avec cette énergie de pensée moderne que le sculpteur sait imprimer à tout ce qu'il produit ; s'il devait subsister une image de l'artiste parisien en notre temps, je choisirais celle-ci ; et voyez, dans la pâle et mièvre figure qu'est cet autre, — un fameux écrivain d'Italie, M. Gabriel d'Annunzio, — comment M. de Saint-Marceaux a trouvé tout le caractère d'une race profondément étrangère à la nôtre ; regardez de plus près encore ce morceau, d'un faire et d'une pâte superbes, qui comprend les méplats du nez, des paupières et de la

bouche, ce sourire errant, cette lame aiguë et souple du regard, ce froncement imperceptible de la narine, où il y a toutes les grâces d'un Quélus pour principicules; vraiment, l'Italie d'aujourd'hui, celle que l'on met si longtemps à soupçonner, puis à connaître, est dans ce mignon petit buste.

Il faut revenir au Balzac. J'y reviens sans crainte et sans joie.

Si l'aventure était unique, j'aurais voulu croire à un accident; nous savons trop que tous les maîtres, et les plus grands, peuvent aller jusqu'aux limites dernières de l'erreur. Mais, après le Victor Hugo de l'an dernier, il apparaît que l'accident est un système. Discutons. Aussi bien M. Auguste Rodin, en rouvrant ses volumes de Balzac, y pourra trouver cette sentence consolante : « On ne discute pas la médiocrité. »



Nymphe de l'Oise
statue en marbre par M. Carlès

Pour m'en tenir à ce Balzac, qui attroupe les Philistins, il est déplorable d'avoir, après certain *Balzac* d'un manœuvre prétentieux, que la ville de Tours a dû reléguer sous ses arbres les plus sombres, après un autre *Balzac* plus ou moins sphinx et symbolique, dont la gaîté nous hante toujours, ce *Balzac* que voici, difforme embryon d'une œuvre qui pouvait sortir de cette gangue, où l'on entrevoit ses fragments.

Voyez : l'occiput est superbe, une vraie nuque de lion. Mais qu'est-ce que ce front, avec ses protubérances monstrueuses? Je sais que Gautier soulignait « les protubérances de la mémoire des lieux, qui formaient chez Balzac une saillie très prononcée au-dessus des arcades sourcilières ». Est-ce une raison pour en faire des visières? pour annuler tout le reste du front? Relisez donc *Louis Lambert*, le livre entre les livres! Balzac y a décrit lui-même son propre front : « La beauté de ce front prophétique provenait surtout de la coupe extrêmement pure des deux arcades sous lesquelles brillait son œil noir. » Où donc est-il, ce front impérial? noyé, sous un tas de tronçons qui sont les mèches d'une chevelure sans racines, creusé par endroits, bosselé

comme si la glaise avait fondu. Les yeux, formidables d'éclat, je les vois dans la sépia de Louis Boulanger, gloire du musée de Tours; la reproduction héliogravée est en face de moi. Je les trouve encore dans ce portrait rabelaisien, daguerréotypé en 1842, que Nadar reproduisait pour nous en 1891. M. Rodin, fidèle au principe qui lui fit aveugler son eau-forte de Victor Hugo, si belle par d'autres qualités, M. Rodin creuse deux trous, et voilà les yeux de Balzac. Oui, les veilles les ont creusés, — jusqu'à lui rentrer dans le crâne! Leurs feux ont disparu, comme aussi la « splendide harmonie de ce crâne » que célébrait, dans une lettre, le baron Larrey, un médecin cette fois et non un poète[1]. Au reste, j'ai entre les mains la consultation d'un de nos anthropologistes, sur ce cas tératologique. Elle est écrasante.

Je laisse le visage, masse oscillante de fanons où se hérisse une moustache de perruquier provincial, non coupée, mais troussée au fer et qui obture les narines. J'arrive à ce corps fabuleux : le costume seul montre assez le vice des conceptions laborieuses qui l'ont produit.

Car je ne suis pas de ceux qui croient qu'on a pressé M. Rodin. D'abord, je l'estime incapable de nous donner rien de hâtif; un maître ne se laisse pas presser. Non, non, il a bien médité, bien chauffé sa verve par les conversations de cénacle, pour nous faire « l'homme de lettres » après « le poète ». C'est de la sculpture au forceps. Eh bien, le principe même de sa technique est faux. On sait avec quel soin Balzac se préparait à l'acte sacré du travail : Taine, après Werdet, l'a redit : « Quand il travaillait dans sa robe blanche de dominicain, il avait des pantoufles de maroquin rouge brodées d'or; son corps était serré par une longue chaîne d'or de Venise, à laquelle étaient suspendus un plioir d'or, un canif d'or et des ciseaux d'or. » De tout cela, de l'appareil sacerdotal qui précédait la venue de Balzac devant son papier, rien ne subsiste devant nous qu'un peignoir de bain, non drapé, mais foulé, torchonné, grotesque.

Là-dessous, le corps s'est fondu. De face, la statue a l'air d'un lamantin sortant des eaux; de dos, elle est bossue, finit en poire renversée. Sous cet admirable éclairage de la galerie, qui est presque le plein air, ce fantôme, cette vision de cauchemar, qui semble venir d'Edgar Poë, s'étrique et vacille. Le ventre, « énorme, nous dit-on, malgré l'ampleur de la robe de chambre »,

[1] Spœlberch de Lovenjoul. *Autour de Balzac. Son portrait.* (Paris, Lévy, 1897.) Et *A Balzac la ville de Tours.* 1887, in-4°.

a disparu, les bras s'attachent dans le cou; ce tas fendillé, c'est un pied; ce profil creux, c'est une joue; cette fluxion, c'est l'autre joue. Cette sculpture littéraire est une sculpture d'hôpital. Nous rêvions de voir Balzac se dresser en face de nous, comme il pouvait faire, la nuit, devant sa table de travail, rue Cassini ou rue des Batailles, pour crier avec Rastignac : « A moi, ce monde, que je comprends! » Nous n'avons rien qu'un lémure, dont nous détournons les regards.

J'ai dit quelques-unes de mes raisons; elles pourront déplaire, je n'en ai souci. J'en veux à M. Rodin de m'avoir, pour la première et la seule fois, je l'espère, mis d'accord avec ceux que Heine appelait, dans l'*Intermezzo* : « les Philistins en habit des dimanches », et ce qui me déplaît le plus dans ce combat, c'est que j'ai l'air d'être avec ceux dont les éloges et l'alliance me seraient trop insupportables.

PIERRE GAUTHIEZ.

LA GRAVURE EN MÉDAILLES

ET PIERRES FINES



La gravure en médailles compte maintenant un grand nombre de représentants, je dirai presque trop de représentants. Car le succès obtenu par quelques personnalités de très grand talent a poussé une foule d'artistes à modeler des médailles sans connaître parfaitement le très difficile métier de médailleur. Il en est résulté quelques déconvenues, dont nous pouvons contempler les résultats au Salon. Je constate comme l'année dernière que les deux chefs de l'école moderne de nos médaillistes, MM. Chaplain et Roty, brillent par leur absence. Je suis probablement très naïf : j'avoue que je ne comprends pas cette abstention, qui paraît devenir systématique et que je déplore. Je ne puis vraiment pas supposer que ce soit pour se soustraire à la critique qui, en tout état de

cause, ne pourrait être que bienveillante ; alors pourquoi priver le bon public qui vient à l'exposition de la vue des médailles et plaquettes que ces artistes produisent tous les ans? Il s'ensuit que la série des médailles manque toujours des cadres de ses chefs de file, qui pourraient permettre d'utiles comparaisons.



Le Temps passe emportant l'Amour
bas-relief en marbre par M. Dampt

Puisqu'il est dit que nous ne pourrons plus contempler l'œuvre des médailleurs officiels de la République que sur les monnaies, nous nous contenterons de ce que nous trouvons aux Salons ; et ce plat n'est pas fait pour nous déplaire, car au milieu de beaucoup d'ivraie, il y a suffisamment de bon grain pour faire une ample moisson.

Au Champ-de-Mars, il faut signaler tout d'abord les plaquettes et les médailles de Vernier, un peu précieuses de faire peut-être, mais parmi lesquelles on trouvera deux charmants médaillons d'enfants ; puis deux ou trois médailles et plaquettes de Nocq ; une médaille de Carabin (*le Journal*), exposée près d'une série d'horribles bonnes femmes en bronze, grasses ou maigres, mais répugnantes de laideur, accompagnées chacune d'un chat ; enfin un très robuste médaillon de Charpentier, de grand module, qui comptera parmi les médailles de ce siècle. Mais c'est surtout à l'ancien Salon des Champs-Elysées que les médailles sont nombreuses et attestent toutes l'abandon définitif des anciens errements. Toutes sont conçues à peu près de la même manière : peu de relief et cependant des plans très nombreux destinés à accentuer le relief sans forte saillie. Le retour aux saines

traditions de la médaille est complet, et c'est un résultat qui fera grand honneur à notre époque, une véritable conquête artistique.

Cette tendance au relief excessivement méplat est même parfois exagérée comme chez M. J.-E. Roiné; d'autres ne soignent pas assez leur modelé, ce qui leur joue de méchants tours, tel M. Trojanowski. M. Rudolf Bosselt, qui expose de grandes plaquettes, semble s'être inspiré de l'art allemand de la Renaissance et il en a bien compris le caractère : son buste de la Vierge, de face, inspiré directement de l'art d'Albert Dürer, est une belle chose, très étudiée et que je souhaiterais de voir popularisée. Quelques-uns crieront au pastiche sans doute, mais le pastiche aussi intelligemment compris prend les proportions d'une œuvre très personnelle et des plus recommandables. Ou je me trompe beaucoup, ou M. Bosselt, le jour où il fera des portraits ou des plaquettes de petite dimension, sera un artiste avec lequel il faudra compter.



PSYCHÉ SUR LE ROCHER
statuette en marbre, par M. A. MERCIÉ

M. Henri Dubois expose un cadre de médailles et de plaquettes où il y a beaucoup de bonnes choses : sans parler du portrait de M. Cagnat, il y a là deux revers de médailles, une sorte de symbole de l'étude, une femme assise devant une table près de laquelle on voit un chardon, puis un buste de femme au dessus d'une vue de ville — je ne peux préciser davantage, le catalogue étant d'un laconisme fâcheux — qui sont d'excellentes œuvres, et nous promettent un bon médailleur. M. Vernon nous offre parmi ses médailles un excellent *portrait de Mme Ormond*, d'une grande simplicité de faire, une vraie médaille; M. Bottée, une série de médailles tout à fait louables parmi lesquelles le *portrait de Mme Bartet*. Dans le cadre de M. H. Lefebvre je ne vois à signaler que deux jolis portraits de jeunes filles; enfin dans le cadre de M. Legastelois, qui se dessine maintenant comme un

véritable portraitiste, il y a amplement matière à éloges. Si l'artiste qui exposait l'an dernier un charmant profil de jeune fille ne dédaigne pas les figures qui par leur tour gracieux se prêtent particulièrement au portrait, il ne dédaigne point les physionomies plus ingrates en apparence : un portrait de femme âgée, de trois quarts, la plaquette de M. d'Hervilly sont des œuvres qui indiquent que leur auteur est un homme qui sait étudier, modifier sa manière suivant son modèle et aussi en rendre le caractère. Ce sont là des qualités qui pourront, s'il en prend la peine, faire de lui un excellent médailleur. Mais, pour Dieu, qu'il renonce aux fanfreluches, aux rinceaux dorés et autres accessoires qui déparent deux ou trois de ses excellents portraits.

La gravure en pierres fines est un métier ingrat, qui, je le crains bien, prépare encore plus de désillusions à ceux qui l'embrassent que le métier de sculpteur. Aussi les artistes qui s'adonnent aux difficiles pratiques de cet art sont-ils peu nombreux et rarement envoient-ils aux Salons des œuvres considérables. Cette année, bien qu'il n'y en ait pas un grand nombre, il y en a quelques-unes qui ont une réelle valeur. M. Gaulard a exposé un camée à trois couches, *Hébé*, qui est une œuvre tout à fait charmante ; ici il y a peu à reprendre, si ce n'est peut-être, dans la figure de l'Amour qui n'est pas d'un dessin impeccable. M. Lambert expose une intaille sur sardoine, qui dénote aussi de l'habileté, mais dont le dessin est faible. Enfin M. Tonnellier montre deux camées à deux couches, un portrait de femme, Mme Hadamard, et un portrait d'homme d'une très grande finesse, et un grand camée qui lui a demandé plusieurs années de travail assidu ; il faudrait remonter, je crois, de bien des années en arrière pour retrouver le souvenir d'un morceau de cette importance. Cette *tentation de saint Antoine* n'est pas exempte de quelque lourdeur dans le dessin, mais ce sont là de légers défauts qu'on peut aisément pardonner en faveur de l'importance de l'œuvre, l'une des plus considérables, je le répète, qui aient été produites depuis longtemps. Je prendrai congé ici des graveurs en médailles dont l'exposition, cette année, ne peut pas sans doute faire crier au miracle, mais montre toutefois que de nombreux artistes poursuivent avec talent l'œuvre de régénération entreprise il y a moins d'un demi-siècle.

Emile MOLINIER.

LA GRAVURE

II



L'Eau-forte. — Le seul trait par lequel, cette année, les expositions des aquafortistes se distinguent, si peu que ce soit, des années précédentes, c'est assurément que l'eau-forte originale semble y gagner quelque terrain, et qu'un nombre croissant d'artistes paraissent désireux d'employer comme il convient ce prompt et souple instrument de gravure qu'est la plaque de cuivre couverte de vernis; de l'employer à tracer des esquisses rapides, à rendre immédiatement des impressions ou des imaginations pittoresques, ce qui constitue son usage essentiel et sa véritable destination.

D'abord plusieurs peintres ont abandonné un moment la toile et les pinceaux pour la pointe et la planche. Et ce n'est pas seulement un vain souci de classification qui a fait parfois opposer à l'eau-forte de *graveur* l'eau-forte de *peintre :* c'est aussi que la dernière est ordinairement plus conforme à la matière même, plus libre, plus concise, plus affranchie de surcharges, de sauce et de travaux accessoires. M. Bonnat, par exemple, expose trois estampes dont l'une surtout, le *portrait* de l'auteur lui-même, est parmi les œuvres les plus caractéristiques du présent Salon. Il va sans dire qu'on aurait tort d'attribuer à cet essai plus d'importance que M. Bonnat lui-même ne lui en attribue sans doute. Mais la planche est d'une énergie, d'une netteté et d'une vivacité rares, et son faire original et expressif contraste heureusement avec le métier traditionnel de la plupart des gravures environnantes. A la même Société, M. François Flameng a envoyé une *jeune fille au chien*, d'un travail léger, élégant et fin. A la Société nationale des Beaux-Arts, M. Baertsoen a placé une suite de vues de Flandre et de Zélande, à la fois adroites et simples, d'une belle facture et du plus juste effet. Avec les peintres proprement dits, divers graveurs ont produit des pièces originales. Tels sont, aux anciens Champs-Elysées, M. Lucien Gautier, de qui le grand paysage, *la drague du*

pont Louis-Philippe à Paris, a de fortes qualités d'observation et de rendu, quoique les noirs du premier plan aient quelque dureté et quelque monotonie; M. Brunet Debaisnes, dont les lecteurs de la *Revue* ont goûté l'intéressante eau-forte de la *crypte du monument Pasteur;* M. Lopisgisch, qui a fait à la pointe sèche le *vieux pont* et le *grain*, deux planches d'agréable aspect, mais plus *truquées* qu'on ne le souhaiterait. Au Champ-de-Mars, il faut citer M. Lepère, et la série de petites estampes qu'il intitule *retour des Courses, sur la route, à Saint-Cloud, au Salon*, croquis vifs et spirituels qui sont bien exécutés selon la véritable loi de l'eau-forte. Et l'on ne saurait oublier M. Marcellin Desboutin, encore que l'on connaisse de ce graveur excellent maints ouvrages plus notables que le *portrait* exposé par lui au Salon actuel.

Si décidées que soient nos préférences pour l'eau-forte originale, elles ne doivent point faire dédaigner l'eau-forte de reproduction. Celle-ci a de tout temps été pratiquée; elle compte des chefs-d'œuvre à son actif, et l'on ne peut nier qu'elle soit fondée en logique. Les deux Salons en offrent maints intéressants exemples. La Société nationale nous montre trois grandes planches de M. Michel Cazin, remarquables par la sobriété de la facture et la recherche du caractère : une surtout, celle qui représente un Antonio Moro du musée de Bruxelles. Celle où l'on voit le portrait de Jacqueline Van Caestre, d'après Rubens, a peut-être des blancs trop égaux : sans doute il est bon de laisser *travailler* le papier, mais non pas de lui donner tout à faire. M. Jasinski n'a pas à craindre pareil reproche; l'estampe qu'il a gravée d'après l'*annonciation* de sir E. Brown Jones est couverte de tailles serrées et minutieuses à l'extrême, et, malgré l'incontestable dextérité du métier, elle garde un aspect laborieux et surchargé. M. Waltner a envoyé deux œuvres considérables : la *lutte de l'Ange et de Tobie*, d'après Gustave Moreau, dans laquelle il a le désavantage de s'exposer à une comparaison avec les admirables interprétations que M. Bracquemond a données de diverses peintures du même maître ; et la *cène*, d'après le tableau de M. Dagnan-Bouveret. Cette dernière gravure, où l'on retrouve toute la coutumière adresse de M. Waltner, est du rendu le plus fidèle, et l'aspect d'ensemble en est fort séduisant : on voudrait seulement que certains détails, les yeux des personnages entre autres, eussent été modifiés par un procédé moins uniforme... A la Société des Artistes français, M. Laguillermie montre un portrait de la jeune princesse de Metternich, d'après Lawrence, où l'on peut regretter quelque inconsistance et quelque

mollesse, mais dont l'apparence n'est pas désagréable. M. Le Couteux a reproduit non sans bonheur la *famille de Rubens*, bien que peut-être la figure du peintre manque un peu de corps et de solidité. Le *portrait de Mme de Calonne*, par Ricard, a inspiré à M. Ardail une bonne gravure, exacte et caractéristique, mais un peu plus sombre et charbonneuse qu'il ne serait nécessaire. On sait, pour l'avoir apprécié ici même, avec quelle rare habileté M. Gaujean a exprimé les étoffes magnifiques et compliquées du portrait de *Marie Leczinska* par Vanloo, et avec quel charme M. Lalauze a traduit les *enfants turcs* de Decamps, qui se trouvent au musée de Chantilly. Auprès d'eux on doit signaler M. Ruet, dont la gravure *la halte*, d'après Meissonier, se recommande par la finesse de son exécution et la jolie qualité de ses valeurs. Quelques paysages ont aussi trouvé, cette année, de bons interprètes, tels que M. Boulard, auquel on serait seulement en droit de reprocher çà et là quelques lourdeurs. Courtry, dont la mort récente est une perte sensible pour l'art français, est représenté par une estampe, gravée d'après Cuyp, dont il est juste de louer le faire précis et caractéristique. Et M. Chauvel a représenté, d'après un peintre anglais, *Worcester et sa cathédrale*, avec cette surprenante aisance, cette souplesse, cette variété dans les travaux qui font de lui un aquafortiste presque sans rival.



GRAND'MÈRE
plaquette en argent, par M. LEGASTELOIS

LE BOIS. — L'exposition de la gravure sur bois est, en 1898, tout-à-fait déconcertante. Il ne s'y trouve pas une seule estampe qui offre l'aspect qu'elle devrait offrir : *toutes*, sans exception, sont faites de tailles multipliées et s'évertuent, à force de demi-teintes, à ressembler à des eaux-fortes. Elles y parviennent presque ; et, comme la section de gravure est cette année, sans que l'on puisse s'expliquer pourquoi, disposée dans un beau désordre où tous les genres sont confondus, il arrive que l'on est obligé d'y regarder à deux fois pour distinguer si telle pièce est une eau-forte ou bien un bois. On le discerne cependant, à cette mollesse inévitable dont le bois de *teintes* ne saurait se défaire, et que nos artistes préfèrent follement à l'énergie des coupes

d'autrefois. Si l'on y regarde de près, on est plus inquiet encore. Beaucoup de ces estampes sont produites par les *truquages* les plus compliqués et les plus bizarres ; les unes sont tirées sur papier pelure et appliquées sur une lame de verre ; d'autres sont peintes par-dessous, et ne sont plus que des lavis dissimulés. Il arrive sans doute que l'aspect de ces choses ne soit point sans agrément ; mais en vérité, ce n'est plus là de la gravure du tout... En outre, les principaux graveurs sur bois de ce temps — ceux qui, malgré qu'ils eussent, comme les autres, cédé à la mode, conservaient encore quelques qualités classiques — n'ont pas exposé. M. Pannemaker est absent du Champ-de-Mars ; M. Baude, des Champs-Élysées. On rencontre, il est vrai, à ce dernier Salon, M. Léveillé, avec trois œuvres inspirées par les *bourgeois de Calais* de M. Rodin ; mais c'est pour constater aussitôt qu'il est aujourd'hui plus voisin de l'eau-forte que jamais. Et l'on n'est guère tenté de mettre à part que M. Chapon, de qui la gravure, d'après un tableau religieux du XVIIe siècle, est d'un caractère expressif, garde une concision relative, révèle une parenté point trop lointaine avec les *vrais* bois et contraste par ces qualités avec la foule des estampes environnantes. Car celles-ci se ressemblent toutes entre elles, et l'on n'aperçoit guère de raisons pour citer l'une plutôt que l'autre. La plupart sont adroites : qui le conteste ? Mais tout cela est impersonnel, indifférent, contraire aux moyens et à la fin de la gravure sur bois.

La Lithographie. — La lithographie n'est point non plus fort satisfaisante, mais c'est pour d'autres motifs : elle s'emploie presque exclusivement à la reproduction. Or si cet emploi peut se justifier pour les aquafortistes, il est parfaitement déraisonnable pour les lithographes. A quoi bon posséder l'instrument le plus souple et le plus aisé, un instrument aussi prompt que le crayon lui-même, si c'est pour le faire servir à de patientes copies, qui par surcroît sont le plus souvent épaisses et pesantes ? Ajoutez que si les lithographes actuels se mettent, aussi bien que les graveurs sur bois, en désaccord avec la matière même dont ils usent, ils sont d'ordinaire fort inférieurs à ceux-ci quant à la perfection du métier ; ce qui ne contribue pas à donner du prix à leur exposition. Cependant il en est quelques-uns qu'on ne peut sans injustice confondre dans cette défaveur. Tel est M. Sirouy, dont l'*enlèvement de Psyché*, d'après Prud'hon, ne manque point de grâce, bien que les noirs y soient opaques à l'excès. Tel encore M. Maurou ; sa *partie de cartes*, moins



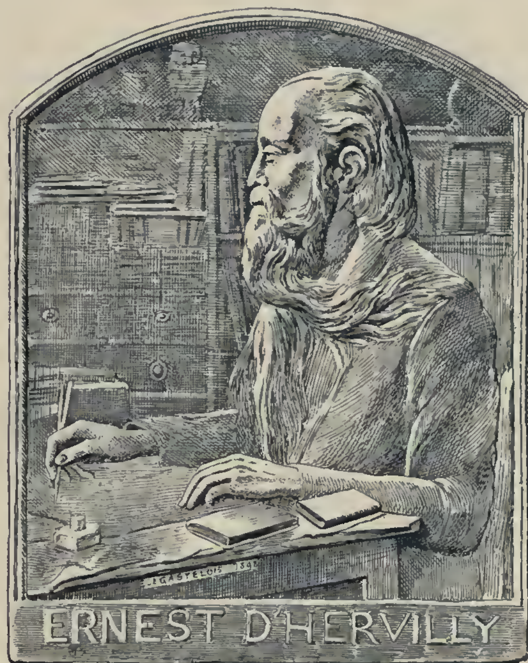
Gerome sculp.

Heliog. Braun Clement & Cie

TIMOUR-LANG
(Salon de 1898)

Imp. J J Taneur

bien venue que la *Vierge* de l'année précédente, est néanmoins fort habile encore; tel M. Fuchs, de qui la belle traduction de M. Henner a paru dans cette *Revue*. Et tel est surtout M. Leleu, auteur d'un *portrait de M. Harpignies*, d'après le tableau de M. Bonnat, véritablement surprenant par la singulière fidélité de l'interprétation, qui va jusqu'à rendre l'aspect des touches et des



ERNEST D'HERVILLY
plaquette en argent, par M. LEGASTELOIS

coups de pinceau..... Parmi cette multitude de reproductions, deux peintres ont envoyé des lithographies originales : M. Henri Martin, une étude intitulée *tristesse*, et M. Detaille, un croquis militaire, *l'étendard du 1er chasseurs d'Afrique*. L'une et l'autre tranchent agréablement sur leurs voisines, la première par la qualité légère et fine de ses gris, la seconde par l'apparence primesautière et la vivacité du dessin. On ne saurait trop encourager les peintres à user de la lithographie : ils ne feront que suivre l'exemple d'ancêtres illustres, comme Delacroix ou comme Géricault; et c'est par eux seuls qu'elle peut être sauvée..... La Société nationale des Beaux-Arts, qui l'an dernier avait des estampes de M. Carrière, de M. Blanche et de quelques autres encore, n'a guère

présentement que des lithographies en couleurs : celles de M. Lunois, qui constituent des essais intéressants, comme toujours, mais dont le résultat paraît encore incertain à bien des égards, et celles de M. Henri Rivière, parmi lesquelles le *coucher du soleil*, et surtout la *nuit en mer*, sont d'un effet heureux et séduisant.

On le voit, la part de nouveauté est extrêmement petite en ce Salon; et dans sa petitesse, elle contient plus de mal que de bien. Il serait aisé de raisonner longuement nos graveurs sur leurs qualités et leurs défauts. Mais la besogne serait plus vaine encore que facile. Et quoi qu'on leur dise, il est probable que l'année prochaine les burinistes continueront de développer leur art par un progrès légitime et logique; les aquafortistes de balancer entre des partis divers; les graveurs sur bois de s'obstiner à rendre les nuances les plus ténues; les lithographes de copier avec zèle les tableaux de tous les musées. Telle est l'utilité de la critique.

Pierre LALO

LES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE



Le rapprochement forcé des deux Salons, très apprécié du public, aura également ses bons côtés pour la critique, en facilitant des comparaisons que jusqu'ici il avait été plutôt difficile de faire entre les exposants des Champs-Elysées et du Champ-de-Mars. Le temps de se rendre d'une exposition à l'autre, on avait presque oublié ce qui devait être mis en parallèle, et, à mon avis, pour le point particulier sur lequel je voudrais éclairer les lecteurs de la *Revue*, j'imagine que cette comparaison peut être instructive. Il en résulte clairement pour moi que dans l'un et l'autre Salon, au point de vue des arts appliqués à l'industrie, il y a beaucoup à louer ; mais l'une et l'autre de ces expositions, surtout l'exposition des Champs-Elysées, méritent tout d'abord les mêmes reproches. Je ne vou-

drais point passer pour un critique morose, pour un censeur quand même, mais enfin je trouve, et c'est l'expression d'un sentiment un peu général, que le jour où les arts appliqués à l'industrie ont obtenu droit de cité aux Salons annuels, il a été implicitement convenu entre l'ancien *grand art* et les nouveaux venus, que ces arts devraient remplir certaines conditions et présenter un caractère franchement artistique.

Je suis de ceux, et je le proclame bien haut, afin qu'on ne puisse mal interpréter ce que je vais dire, qui pensent qu'un vase de faïence, une pièce d'orfèvrerie, un émail valent bien souvent un tableau ou une sculpture. Je trouve que ces œuvres ont droit de figurer dans la manifestation annuelle des arts, et, comme corollaire, au Musée du Luxembourg où sont exposées les œuvres contemporaines.



Cheminée en chêne incrustée de cuivre
par le Prince B. Karageorgevitch

Mais en acceptant ces très légitimes réclamations il avait été bien entendu, ce me semble, qu'on écarterait des Salons ce qui vraiment n'a aucun droit à y figurer à un titre artistique. Je trouve que dans l'un et l'autre Salon on s'est, cette année, montré bien facile. Je ne veux nommer personne : je me ferais trop d'ennemis ; mais franchement si cela devait continuer, il faudrait tenir les Salons, au point de vue des arts appliqués, comme nuls et non avenus, et dès lors chercher l'expression de nos arts décoratifs dans les expositions particulières qui se reproduisent tous les ans. Il est assurément fort difficile de dire où finit l'art et où commence l'industrie : c'est une question d'appréciation ; mais, dans l'espèce, on doit être plutôt sévère si on veut que ces manifestations aient un sens. Si on n'y prend garde, d'ici à peu les Salons seront envahis par les zincs d'art, et ce sera la condamnation du système inauguré si heureusement il y a peu d'années. Que les vrais artistes y fassent attention ; ce sont eux qui en pâtiraient et tous leurs amis déploreraient vraiment une issue aussi malheureuse à une entreprise qui a déjà porté ses fruits et mis en lumière de très grands talents. Un

peu de sévérité, je l'espère, remettra tout en ordre. Mais je ne veux pas insister outre mesure sur ce point, car je suis sûr que les artistes me comprendront.

Le meuble me paraît être toujours à la fois l'objet de mille recherches curieuses pour renouveler le style, et la pierre d'achoppement de nos contemporains. Les uns pèchent par l'excessif maniérisme, les autres par une simplicité qui frise l'indigence. MM. Tony Selmersheim et Plumet sont évidemment possédés du démon qui inspira, à la fin de la Régence, les artistes français et les poussa à animer pour ainsi dire chaque partie des meubles, en donnant à chaque courbe l'aspect d'une tige végétale et à souligner au besoin leur intention par des exagérations de style que nos contemporains n'osent point encore. L'étagère exposée par M. Selmersheim donne l'impression d'une chose contournée, tourmentée, irréprochable d'exécution, mais absolument nue ; les éléments qui la composent ont l'air de branchages ou plutôt d'os admirablement polis, nervés, pourrait-on-dire, tant les moulures sont soignées, tant les parties saillantes rappellent des apophyses. Peut-être en faisant un peu plus simple, en n'imaginant pas un tas de compartiments, de cachettes, de tablettes qui ne peuvent servir à rien dans la vie réelle, arriverait-on à quelque chose de fort passable, surtout si certains membres d'architecture étaient accentués par des ornements de bronze, et si on n'employait pas ces horribles cuivreries plus ou moins découpées à jour dont l'adoption ferait ressembler notre mobilier à l'aménagement d'un transatlantique. Le mobilier de salon, fruit de la collaboration des deux artistes plus haut nommés, avec sa cheminée à étagère — toutes les cheminées en sont maintenant munies, ce qui laisserait croire que la cheminée est devenue dans nos modernes appartements une annexe du chiffonnier ou de l'armoire, — donne l'impression de quelque chose de mal solide ; le canapé et les chaises sont des meubles qui céderaient évidemment sous le poids de personnes non conformées suivant une esthétique spéciale. M. Belville a un peu sacrifié aux mêmes préoccupations : sa cheminée en noyer, décorée de cuirs gravés, surmontée de l'inévitable étagère dont le centre offre un compartiment en forme de cœur, est flanquée, à droite et à gauche, de deux banquettes d'un style assez élégant dont les dossiers empruntent leurs décorations aux tiges et aux feuillages des œillets qui entrent dans la décoration de la cheminée. Mais voit-on une société, assise ainsi, face à face, comme des chiens de faïence — qu'on me passe l'expression — à droite et à gauche d'une

cheminée qui n'a rien de monumental? M. Benouville expose, lui aussi, un ameublement dans les tons décolorés qui sont de mode, paraît-il. Je souhaite que les habitants de cette pièce, aux tentures pauvrement meublées de guirlandes vertes et jaunes, ne se heurtent pas trop souvent les pieds aux singuliers supports en forme de double T qui traînent sous les tables, sur un fade tapis décoré de feuilles de marronnier. Quand donc aura-t-on fini de nous



Peigne
par M. Lalique

montrer des mobiliers d'esthètes? Quand donc reprendra-t-on les saines traditions du mobilier français, et ne voudra-t-on plus rompre en visière, sous prétexte de faire du nouveau, avec des règles que les architectes ne devraient pas oublier? Les sièges sont faits pour s'asseoir, n'est-il pas vrai, et veulent être solides; je voudrais bien voir ces sièges au bout de vingt ans de service — je ne suis pas trop exigeant, — comme je voudrais voir, au bout du même temps, les lambris décorés de vigne vierge réservée sur fond bleu, qu'expose M. Fauvage. Non, vraiment, tout cela est peut-être joli et coquet, mais ce n'est pas du mobilier. Je n'aurai pas plus d'indulgence pour la table en ébène

marquetée d'argent exposée par M. Lambert : cette pièce de mobilier demi-deuil donne l'impression d'une chose instable et je ne pense pas que ce soit là un des aspects cherchés dans le meuble de nouveau style. La cheminée en chêne incrusté de chardons de cuivre exposée par M. le prince Karageorgevitch ne me ravit que médiocrement. Si l'exécution des ornements de métal est bonne, la forme de la cheminée elle-même est par trop simple, trop haute pour sa largeur, et je ne vois pas l'intérêt qu'il y aurait à abandonner la banale cheminée de marbre pour des œuvres aussi peu meublantes. Mais encore là y a-t-il une recherche de nouveau. Je n'en dirai pas autant de la bibliothèque en bois de citronnier et en ivoire exposée par M. de Polignac. Je n'aime pas beaucoup le style du premier empire, qui n'est guère que du style Louis XVI dégénéré : mais encore un Jacob composait-il ses meubles ; il n'avait point à coup sûr l'idée de couronner une armoire avec deux cygnes empruntés à des bras de fauteuil. En somme, le mobilier nouveau est encore à créer, et les tentatives faites dans ce sens sont loin d'avoir donné les résultats qu'on peut constater dans les autres branches de l'art. Néanmoins, comme le mobilier fait en somme le fond de toute décoration intérieure, on me pardonnera d'y avoir insisté.

La bijouterie et l'orfèvrerie sont, cette année, admirablement représentées à l'exposition. M. Lalique s'est absolument surpassé ; il est devenu un maître maniant avec une adorable fantaisie l'or et les émaux, les perles et les pierreries qui s'associent sous ses mains aux formes les plus inattendues et les plus pittoresques : diadèmes, épingles, broches, boucles, chaînes de cou, empruntant leur décor aux fleurs surtout, parfois aussi au règne animal; orchidées ou chrysanthèmes, ou même des fleurs plus modestes, telles que le chèvrefeuille, sont traduits avec un goût et un esprit admirables. La mode des larges peignes que portent aujourd'hui les femmes a été pour lui un prétexte à de nouvelles et charmantes inventions. Bref, ses deux vitrines ont eu le succès qu'elles méritent pleinement ; et si quelques pièces sont encore plutôt des objets de vitrine que des objets d'usage, ce n'en sont pas moins des bibelots exquis que goûteront tous les délicats, de véritables œuvres d'art très originales et marquant un véritable progrès. Ce qui me fait plaisir, c'est que l'effort tenté par M. Lalique n'est pas isolé ; sans doute il a ses élèves ou ses imitateurs, dont plusieurs que je pourrais nommer, sans atteindre jusqu'à sa perfection, exposent cependant des œuvres très recom-

mandables : il est pas mal de bracelets, de boucles, d'épingles de femme, de par les deux salons, qui représentent une bijouterie très nouvelle, très serrée d'exécution, très artistique en un mot, sans pour cela atteindre des prix fabuleux, qui tranchent complètement avec le commerce courant si laid et si commun de forme. J'imagine que le stock de ferblanterie des bijoutiers finira par s'épuiser et sera remplacé, grâce à une évolution facile à prévoir



Plateau ovale
par M. Brateau

maintenant, par des objets de bonne forme et de goût, qui au surplus, grâce aux moyens mécaniques, peuvent être produits à très bon marché. Cette évolution se prononce très rapidement en ce moment, car le costume comporte de nombreux ornements de bijouterie, et il est à souhaiter pour le bien de l'art que le mouvement dure encore longtemps.

M. Henry Nocq est un artiste de très grand talent, très ingénieux, et sur lequel on peut compter aussi beaucoup pour la transformation de notre art. Sa vitrine de cette année montre qu'il s'attaque un peu à tout : tout le tente et l'intéresse, depuis la porcelaine et le grès jusqu'à la sculpture rehaussée d'orfèvrerie : son encrier en porcelaine, de teinte grise sur laquelle s'enlèvent

des algues vert sombre, à monture d'argent représentant des coquillages curieusement patinés, est un objet de très bon goût, et qui restera comme un type parfait des recherches artistiques de notre temps. Ses bijoux, dont on trouvera un échantillon dans l'eau-forte ci-jointe, pendants de cou, broches, boucles en or ou en argent, bagues, le tout rehaussé harmonieusement d'émaux ou de pierreries, curieusement dessiné et exécuté sans sécheresse, sont tout à fait dignes de l'attention des amateurs qui recherchent les bijoux portables, mais sortant du type banal. Aussi bien l'artiste exposait-il l'an dernier une fort jolie vitrine au sujet de laquelle je me reprochai d'avoir été trop bref. Voilà mon oubli réparé, et c'est justice, car M. Nocq me paraît promettre encore davantage. Il me faudrait nommer aussi, parmi ces créateurs de bijoux dont les œuvres rentrent un peu dans les données de M. Lalique et de M. Nocq, M. Gueyton, qui expose des bracelets et des boucles et une jolie épingle à cheveux à tête tréflée, ornée de gui; M. Fouquet, avec ses peignes, sa chaîne émaillée de vert pâle, ornée d'améthystes, sa fleur d'orchidée où les émaux se marient avec des perles baroques ; M. Foy, avec son diadème en forme d'épervier, etc., etc. ; mais il faut me borner, hélas !

L'orfèvrerie proprement dite est moins heureusement représentée : je n'aime point la cafetière à col de cygne de M. Chalon, ni son vase flanqué de trois figures de femmes, gracieux d'idée, mais d'exécution un peu insuffisante. M. Eugène Lelièvre expose par contre de bons vases et un charmant petit pot en argent : l'iris, fleur et feuillage, semble tenter cet artiste, et il faut avouer qu'il réussit très heureusement dans son interprétation. La théière en vermeil de M. Francis Peureux est assez bonne de forme, mais je n'aime ni son support en fer ni les mascarons dont les physionomies ont quelque chose de vulgaire. M. Richard expose un gobelet en argent, décoré de houblon, d'une bonne facture, qui fait penser aux œuvres de M. Brateau et montre, par un exemple entre cent, combien la renaissance de l'art de l'étain a été utile au renouvellement des formes de l'orfèvrerie. C'est en effet encore dans les étains exposés cette année, en petit nombre d'ailleurs, qu'on trouve les meilleures pièces d'orfèvrerie. Le grand plateau ovale de M. Brateau avec sa figure de femme effrayée par un gros crabe, tandis que des crabes plus petits et des enfants forment sur les bords une sorte de guirlande, un gobelet, un petit plateau orné de fraises sont des œuvres très dignes de



N..q inv. Krieger sculp.

BIJOUX

(Salon de 1898)

... l'Art ancien et moderne Imp. L. Fort

prendre une bonne place dans l'œuvre du maître, déjà assez considérable. M. Baffier, en créateur de sculptures monumentales, entend l'étain autrement : pour ses cruchons, son sucrier, ses gobelets, son drageoir, il s'est inspiré des formes simples des capsules du pavot ou du coquelicot ; ailleurs il grandit et stylise la fleur de pois ou de genêt, et il faut reconnaître que ces éléments lui ont permis de produire des œuvres très robustes et pleines de



Céramique
par M. Delaherche

saveur, très simples de forme, comme il convient à des objets usuels, mais harmonieuses de lignes. Je n'aime pas tout ce que fait M. Baffier, mais j'avoue que ses étains me paraissent tout à fait bons et je suis content d'avoir à le dire.

Les émailleurs sont devenus légion; malheureusement tous ne sont pas toujours à louer. Les uns imitent les anciens limousins, mais font des grisailles trop dures de ton et imparfaites de dessin; d'autres appliquent des émaux très brillants sur des vases ou des boîtes dont la forme est loin d'être irréprochable; pourtant malgré ces défauts de quelques artistes, on revoit tou-

jours avec plaisir les belles pages colorées que signent Garnier et Grandhomme : le premier expose une Junon aux formes un peu opulentes, qui s'enlève sur une draperie rouge mordoré fouettée par le vent, tandis que plus bas chatoie le plumage du paon, attribut de la déesse ; le second nous montre un bon portrait du maître orfèvre Lucien Falize, si malheureusement disparu, une Diane, une Fortune, une assiette sur le fond rouge de laquelle s'enlèvent des lis violacés. Tout cela est admirable de technique et on sent des artistes absolument maîtres de leurs procédés. M. Théodore Leroy expose aussi de bons émaux parmi lesquels je signalerai le Docteur Faust, d'après la fameuse estampe de Rembrandt, très curieux essai d'or gravé sur émail.

Mais le virtuose de l'émail peint transformé et adapté à un style d'art tout moderne est véritablement M. Hirtz, qui, sous les titres d'Emeraude, d'Opale et de Rubis, nous montre trois fins bustes de femmes estompés sous les émaux vert changeant, ou rouge translucide, qui font songer aux qualités de ces trois pierres, dont la palette de l'émailleur et son habileté aussi égalent la préciosité. M. Feuillatre applique l'émail translucide à des pièces de forme en argent, et il obtient de la sorte de jolis tons verdâtres ou lilas qui réjouissent tout à fait l'œil : son petit vase en forme de tête de pavot est une œuvre très simple, mais charmante de couleur, que le musée des Arts décoratifs a sagement fait de recueillir. Enfin, mentionnons parmi les émaux cloisonnés un charmant portrait d'enfant entouré d'une guirlande de cerises, exécuté par un artiste d'infiniment de goût, M. Tourette.

La céramique n'a pas produit cette année d'œuvre qui tranche beaucoup sur ce que nous avons vu jusqu'ici : les reflets métalliques ont toujours leurs adeptes, et ils sont nombreux : il ne me paraît pas toutefois qu'on en fasse un usage bien raisonné ni très heureux. MM. Delaherche, Bigot, Lachenal, exposent tous des pièces excellentes ; mais parmi ces grès ou ces faïences, je ne trouve rien que nous n'ayons déjà vu dans d'autres expositions. Loin de moi l'idée d'en faire un reproche à des artistes très éminents qui ont régénéré complètement notre poterie ; il est évident qu'on ne peut tous les ans inventer, dans ce genre, quelque chose de nouveau, et si quelques formes originales, si quelque décor rajeunit un peu cette matière, je n'ai guère la place ici pour signaler ces légères différences.

M. Tiffany s'est surpassé, et ses verres, s'ils ne brillent pas par la variété

ou la recherche des formes, sont de plus en plus admirables de coloration ; il est impossible de pousser plus loin la variété de l'irisation. Je n'adresserai pas les mêmes compliments à son panneau de mosaïque de verre : c'est fade, et du coup l'architecture est trop simple ; il est impossible d'imaginer une pareille pauvreté de profils. M. Emile Gallé, le prestigieux verrier de Nancy, continue à nous charmer les yeux par ses verres gravés à plusieurs couches, aux tons tour à tour doux et puissants, semés de fleurs curieuses qu'accompagne toujours beaucoup trop de littérature. Cette anthologie gravée sur verre me semble bien inutile ! Mais passons, oublions-la en faveur de l'harmonie des couleurs et de la beauté de la pâte. Cette pâte de verre avec laquelle on peut faire tant de belles choses, elle a tenté cette année M. Dammouse, qui, à côté de ses grès bien connus, expose toute une série de vases ou de plats aux tons bleu lapis très profonds, ou bleu turquoise décoloré. C'est là une fabrication qui sera intéressante à suivre.

Puisque nous parlons du verre — et il y en aurait long à dire sur ce sujet où nous trouvons des notes sinon nouvelles, du moins renouvelées avec tant de talent — les médaillons en verre de M. Ringel d'Illzach, entre autres, — il convient de ne pas passer sous silence les vitraux. Ils ne sont pas en très grand nombre, mais il y en a plusieurs d'intéressants ; mentionnons ceux de M. Gaudin, d'après les cartons de M. Grasset, un *saint Michel* et une *Jeanne d'Arc*, un peu clairs de ton peut-être, mais bien écrits pour la mise en plomb ; la légende de Thomas Becket, du même, d'après un carton de M. Tardieu, composition très étudiée ; enfin, du même également, d'après un carton de M. Delalande, un *arbre de Jessé* en grisaille, qui représente une tentative assez heureuse. M. L.-J. Galland expose, sous le titre de *Fantaisie*, une belle figure de femme debout près d'un vase d'iris, et un panneau de mosaïque de verre, le tout d'un très bon effet. Enfin M. Edmond Socard nous montre une jeune fille entourée de fleurs, trop claire de ton, mais qui dénote cependant un sens très juste du bel art du vitrail.

Je m'aperçois que je n'ai rien dit ni des petites sculptures en bronze qu'on classe maintenant parmi les objets d'art appliqué, ni des sculptures en ivoire dont on peut voir cette année plusieurs échantillons non dépourvus de mérite, et qui, en tout cas, représentent une tentative à encourager. Mais il me faudrait encore de longues pages pour réparer nombre d'omissions, dire quelque chose des broderies, des cartons d'étoffes, des dentelles polychromes de M. Félix

Aubert, qui ne m'enchantent que médiocrement et me font regretter les dentelles noires ou blanches, bien mieux appropriées au costume féminin. Je n'ai rien dit non plus des reliures qu'un critique bien plus compétent que moi, M. Beraldi, pourra apprécier. Il faut savoir se borner; et en terminant, les quelques réserves que j'ai faites plus haut admises, on peut dire qu'au point de vue des arts appliqués à l'industrie, les Salons de 1898 témoignent de nombreux progrès définitivement accomplis, d'une émulation véritable, gage d'un succès complet pour l'avenir.

Emile MOLINIER.





UN ESPRIT D'ARTISTE AU XVI[e] SIÈCLE

II

PHILIBERT DE L'ORME[1]



AVEC le *Livre d'architecture,* nous retrouvons en Philibert de l'Orme l'architecte ; ce qu'il est essentiellement, car chez lui l'invention pratique a toujours une direction et un but, l'exercice de l'art. Quand il parle de son système de charpente, il se compare à un auteur qui, « voulant publier les singularitez et excellences de quelque grand royaume, pour la décoration d'iceluy, célèbre seulement et descrit une de ses villes, qui est une fort petite chose au regard de tout le corps dudict Royaume[2] ».

Son royaume à lui est très étendu, si nous en jugeons par tout ce qu'il exige de l'architecte. Et tout d'abord, il distingue, parmi ceux qui se parent de ce nom, les mauvais architectes et les bons, les faux et les vrais. Il

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 février, t. III, p. 123.

[2] *Nouvelles inventions*, II, 14.

les représente allégoriquement : le mauvais artiste sans mains, sans yeux, une jambe plus courte que l'autre, marchant à la façon des aveugles ; le bon, vêtu de la robe des docteurs, grave et digne dans son allure, ayant quatre mains, des ailes aux pieds, tendant à un jeune disciple le rouleau de la Science (traduisez si vous voulez le *Livre d'Architecture* de l'auteur), etc. [1]. Il y a là dedans un pédantisme baroque, qui sent un peu l'esprit de collège.



Le mauvais architecte

Heureusement il a repris ailleurs les choses d'une façon plus sérieuse. Le programme est dans le genre de ceux qu'aimait le XVIe siècle, qui mettait volontiers tout dans tout.

L'architecte doit avoir la connaissance de la pratique et de la technique, pour ne pas être « esclave du maistre maçon ou quelque ouvrier qui luy fera entendre ce qu'il voudra [2] ». Il doit savoir les mathématiques, l'astrologie (entendez astronomie), la « théorique de musique pour sçavoir représenter l'Echo et faire résonner et ouyr la parole et voix, aussi bien de loing que de près. Qui est chose requise aux Temples et Églises..., semblablement aux Auditoires... aux théâtres ». De fait, certaines salles d'opéra ne s'en trouveraient pas mal aujourd'hui. Mais l'architecte doit-il connaître aussi la médecine ? « Aucuns l'ont dit » ; de l'Orme n'en voit pas la nécessité, seulement il demande la connaissance « d'aucunes règles de philosophie naturelle pour sçavoir discerner la nature des lieux... la qualité des eauës... le naturel des pierres ». Quant au droit, on « entendra les ordonnances et coustumes des lieux », mais on laissera le reste « aux maistres maçons et officiers » ; l'architecte « a autre profession, et beaucoup plus grande et honorable ». Il négligera au besoin l'art de rhéthorique, mais il ne sera point « du tout ignorant des histoires pour...

[1] *Architecture*. Conclusion.

[2] *Nouvelles inventions*, II, 1, et *Architecture*, I, 3.

cognoistre les causes et progrez d'une chacune chose appartenant à l'architecture ». Jusqu'à présent l'art proprement dit apparaît peu; le voici. Il saura « la protraicture, pour faire voir et donner à entendre à un chacun, par figures et desseins, les œuvres qu'il aura à faire »; la perspective « tant pour faire ses protraits que pour sçavoir donner la clarté aux édifices[1] ».

Est-ce tout? Pas encore : qu'il soit homme de bien, « tant que faire se pourra... et s'il cognoist qu'aucune chose lui défaille, je luy conseille d'estre diligent de la demander à Dieu : ainsi que sainct Jacques le nous monstre quand il dict : *Si quis vestrum indiget sapientia postulet a Deo*[2] »! Vraiment Philibert de l'Orme ne devait pas faire mauvaise figure comme abbé commendataire.



LE BON ARCHITECTE

Si vaste que paraisse ce programme, on peut surtout lui reprocher d'être vague[3]. Il rappelle trop ces éducations idéales qu'aimait à entrevoir le XVIe siècle; quelque chose comme l'éducation de Pantagruel! Mais, en le serrant de près, on y retrouve certaines tendances pratiques et on remarquera la place qu'y tient la partie scientifique. Dans tout cela, malgré les emprunts à Vitruve, il y a une note et surtout un accent personnel. Quant à la connaissance de l'antiquité, si de l'Orme en parle à peine, c'est sans doute qu'une moitié de son livre va en être remplie.

Et puis au fond, il revenait sans cesse à la construction, parce qu'il y attachait vraiment un grand prix. Sur ce point, il s'exprime avec une singulière énergie : « De sorte qu'il vaudroit trop mieux à l'architecte, selon mon advis, faillir aux ornements des colonnes, aux mesures et fassades (où tous qui font

[1] *Architecture*, I, 3.

[2] *Architecture*. Conclusion.

[3] On peut le comparer à celui de Vitruve; les ressemblances ne sont pas moins intéressantes que les différences.

profession de bastir s'estudient le plus) qu'en ces belles reigles de nature, qui concernent la commodité, l'usage et profit des habitans[1]. » Voilà bien, à ce qu'il semble, une leçon donnée à son siècle et dont d'autres temps peuvent tirer profit. Mais n'est-ce pas un peu, par un artiste de la Renaissance, le procès de la Renaissance? Tout au moins on croirait que Philibert de l'Orme vise à l'avance les « folies » décoratives des châteaux de Verneuil ou de Monceaux[2]. Et naturellement il met en regard et comme exemples ses œuvres à lui. A Fontainebleau, il a donné le dessin d'un « perron qui est en la basse-court, où vous voyez les voûtes pardessous les marches qui rampent comme la vis Sainct-Gilles, mais il est encores plus difficile, car il y a trois sortes de traicts ensemble[3]. A Anet, il a construit un escalier « en croissant ». « Ceux qui voudront voir telles œuvres... s'ils ont quelque scintille de bon jugement, ils y pourront trouver quelques bons traicts. » Les cinq premiers livres de son traité sont ainsi remplis de détails de métier, d'habiletés de pratique, qui sont quelque chose comme les *stratagèmes* de l'architecture. Du reste, il ne cessait pas de se tenir au courant sur les questions de technique, qui rattachent si directement l'art aux sciences exactes. « Toutes sortes de voûtes se peuvent faire... par le moyen des traicts géométriques ; la source et origine desquels est en Euclide, naguères doctement interprété, commenté, illustré et mis en lumière par Monsieur François de Candale, et publiquement leu et exposé par les Professeurs du Roy en ceste docte Université de Paris, Messieurs de la Ramée (Ramus), Charpentier et Forcadel[4]. » Y a-t-il beaucoup d'architectes aujourd'hui à savoir ce qui se passe aux cours d'Appell ou de Darboux?

Toutes ces observations expliquent peut-être les jugements de notre artiste sur l'architecture du moyen âge. Dans les passages si souvent cités où il en parle, il en démêle bien les parties savantes. « Les maistres maçons de ce Royaume, et aussi d'autres pays, ont accoustumé de faire les voûtes des églises... avec une croisée qu'ils appellent croisée d'ogives... Ces façons de voûtes ont esté trouvées fort belles, et s'en voit de bien exécutées et mises

[1] *Architecture*, I, 6; I, 8. Il refait à plusieurs reprises cette déclaration.

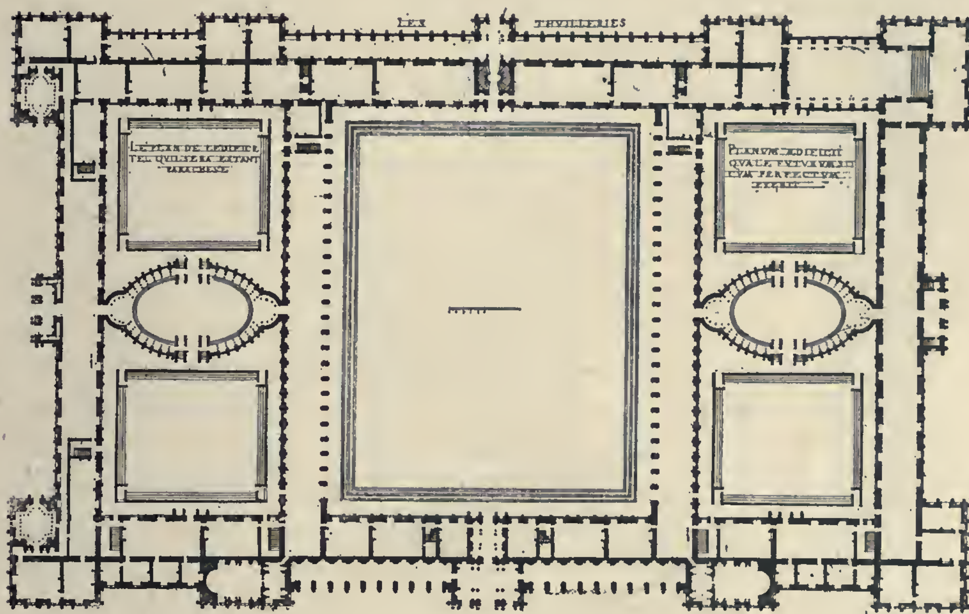
[2] Ducerceau les a peut-être construits ; du moins il les reproduit presque à titre de modèles dans *Les plus excellents bastiments*.

[3] *Architecture*, IV, 19. Malheureusement il n'a introduit dans son livre que l'épure, et l'escalier a été malencontreusement remplacé au XVII[e] siècle par celui de Le Mercier.

[4] *Architecture*, IV, 14.

en œuvre... Aujourd'huy ceux qui ont quelque cognoissance de la vraye architecture ne suivent plus ceste façon de voûte, appellée entre les ouvriers la mode françoise, laquelle véritablement je ne veux despriser, ains plustost confesser qu'on y a faict et pratiqué de fort bons traicts et difficiles[1]. » Et du reste, lui-même y prenait quelque chose pour son art de charpente[2].

Où donc trouver l'homme de l'antiquité? Le contemporain de Ronsard?



Plan primitif des Tuileries, d'après Ducerceau.

L'artiste qui a regardé tant de choses à Rome? Il n'y a pour cela qu'à tourner les pages de ses livres.

Bien curieuse, à ce titre, la division de ses ouvrages en deux parties non seulement distinctes, mais presque disparates. Parcourez soit les cinq premiers livres de l'*Architecture*, soit le premier des *Nouvelles Inventions*. Rien n'y paraît de la Grèce, ni de Rome : technique moderne, construction fondée sur la pratique, l'observation, l'expérimentation, conceptions nouvelles que l'originalité et l'invention individuelles dégagent de la tradition nationale. Mais

[1] *Architecture*, IV, 8.

[2] Il le reconnaît. *Architecture*, IV, 10.

qu'on arrive au livre V et l'on va lire : « Il me semble que cy après il sera fort convenable et à propos de montrer et escrire comme il faut orner et décorer les murailles des Temples... Châteaux, Palais et maisons. Doncques, pour ce faire, nous commencerons à parler de l'ordre et parties des colomnes, desquelles les Anciens avaient coustume orner et enrichir leurs bastiments, ainsi que les histoires en font mention[1]. » Ou bien encore, au chapitre v du livre II des *Nouvelles Inventions*, on lit ce titre : « Comme l'on peut enrichir les poutres, après qu'elles sont faictes... » et immédiatement interviennent des mots nouveaux : mutules, colonnes doriques, triglyphes, métopes, ou bien les divinités de la Fable : « Un visage ayant des ailes en la teste comme un Mercure... » « des Victoires ainsi que les Anciens ont mis quelquefois aux costez des voussures des arcs triomphants[2] ».



Modèle de colonne française

Mais il s'attache avant tout aux *ordres*. Il les analyse, les décrit longuement, minutieusement, illustre sa description de nombreuses figures, de ces figures qu'il a en partie rapportées de Rome. Ce qui est encore plus caractéristique et fait de lui un classique, il étudie la science des proportions appliquée aux détails des ordres et à leur relation avec l'ensemble : « J'ay veu plusieurs fois qu'aucuns qui veulent faire profession d'architecture se sont abusez grandement, quand ils ont voulu mettre en œuvre les ordres des colomnes ensuyvant celles qu'ils avoient mesurées à Rome ou ailleurs, pour autant que leurs œuvres estoient beaucoup plus petites... nul architecte quel qu'il soit [ne] peut faire une belle œuvre, en prenant ses mesures proportionnément à celles des anciens, s'il n'accommode sa dicte œuvre à la même grandeur, largeur, mesures, ordres[3]. » Observation capitale, qui suffit presque à distinguer la Renaissance érudite de la Renaissance instinctive. Combien d'artistes, au xvie siècle, ont amalgamé les ordres, sans tenir compte des proportions, croyant faire du classique, dès qu'ils introduisaient des chapiteaux gréco-romains. Cela n'est-il

[1] *Architecture*, V. Prologue.
[2] *Nouvelles inventions*, II, 5.
[3] *Architecture*, VI. Prologue.

pas frappant dans cet admirable et incorrect édifice : Saint-Eustache ? Au contraire, de l'Orme, dans le château de Saint-Maur, avait montré « comme l'on doit observer les proportions et mesures d'architecture[1] ». Aux Tuileries, « ceux qui auront le moyen de voir les piedsdestat et stylobates... les trouveront d'autant bonne grâce et juste proportion et mesure qu'il s'en puisse guères voir ».



Modèle de colonne française

Voilà donc les anciens devenus nos guides, à condition que nous sachions les comprendre, à condition aussi que nous nous absorbions en eux, et Philibert de l'Orme en cela va presque jusqu'à l'enfantillage. Pourquoi a-t-il choisi pour les Tuileries l'ordre ionique ? C'est « pour autant qu'il est féminin et a esté inventé après les proportions et ornements des dames et déesses, ainsi que le dorique des hommes, comme m'ont appris les anciens[2] ». Pourquoi ose-t-il inventer une colonne « française », en s'excusant de la liberté grande ? « S'il a esté permis aux anciens architectes... d'inventer nouvelles colomnes, ainsi que firent les Latins et Romains la Thuscane et composée...., qui empeschera que nous, François, n'en inventions quelques-unes et les appellions françoises, comme pourroient estre celles que j'inventay et fis faire pour le portique de la chapelle qui est dans le parc de Villiers Coste-Rets[3] ? »

Avec tout ce grand effort de théorie, cette étude constante de son art, cette intelligence de l'antiquité, cette connaissance des procédés du passé, cet instinct des méthodes nouvelles, qu'a-t-il réalisé comme œuvre? Mais, à vrai dire, connaissons-nous son œuvre, et la plus grande partie de ce que nous pouvons lui attribuer n'a-t-elle pas disparu? L'histoire de notre art national est le plus souvent une histoire de ruines. De l'Orme avait bâti le pavillon central des Tuileries; même avant l'incendie, des modifications successives l'avaient défiguré. Du château de Saint-Léger, plus rien; de l'escalier de Fontainebleau, des travaux à Saint-Germain, du château de Saint-Maur, des

[1] *Nouvelles inventions*, II, 11.
[2] *Architecture*, V, 23.
[3] *Architecture*, VII, 13.

maisons de Paris et Lyon, plus rien. Anet, la galerie de Chenonceaux, le tombeau de François I[er], voilà, plus ou moins remaniées ou mutilées, quelques productions visibles de son talent. Combien il est regrettable que le deuxième volume de l'*Architecture*, où il devait donner des plans et dessins, n'ait jamais paru ! Heureusement le premier volume contient un certain nombre de planches, auxquelles on peut joindre quelques gravures de Ducerceau [1].

Sur tous ces points, du reste, nous cherchons ici non pas à reconstituer une liste complète de ses œuvres, mais à en analyser le sens. Et tout d'abord, voici une observation caractéristique : lorsqu'il s'agit de de l'Orme, il est possible de songer à une division méthodique : palais, châteaux, maisons, églises, tombeaux, etc. Il avait en effet une tournure d'esprit si portée à raisonner sur tout, que chaque œuvre se présentait à lui sous la forme d'une conception logique. Volontiers, je pense, il eût fait comme Poussin, qui voulait prendre aux Grecs leur division de la musique en modes dorien, phrygien, lydien, correspondant aux affections de l'âme, et cherchait « à peindre un sujet dans le mode phrygien ».

Donc, il ne construira pas un palais pour une reine comme pour un roi, encore moins comme pour un seigneur. Rappelons-nous en effet ce qu'il a dit à propos des Tuileries et de l'ordre ionique. Quant au plan, il était ample, vaste même : quatre corps de logis, avec des cours intérieures, des galeries, des sortes de palestres à l'antique. Tout cela, bien plus complexe que le Louvre primitif de Lescot, donnait à la demeure royale une étendue en rapport avec la majesté souveraine. L'ornementation architecturale se présentait aussi plus riche, plus purement décorative que dans d'autres œuvres de de l'Orme. Au château de Saint-Maur, au contraire, le parti pris habitation se manifeste plus nettement, plus délibérément, Anet, c'est le château seigneurial de province, le domaine, et l'artiste a pu s'y ouvrir libre carrière. Fossés et pont-levis, bâtiments sur trois faces de la cour, entrée monumentale, chapelle, cryptoportique, vastes communs, voilà de grands ensembles. Dans la chapelle, il s'applique surtout à imiter le style de Michel-Ange; au portique d'entrée, il combine avec plus de hardiesse peut-être que de goût les éléments antiques, et l'inspiration personnelle, qui éclate

[1] Dans *Les plus excellents bastiments de France*, 1576 et 1579, 2 vol. in-fol., il reproduit notamment le plan primitif des Tuileries et une élévation de la façade.

dans le tympan du portail avec sa *Diane couchée*, surtout dans le cerf et les chiens qui forment le couronnement de la construction.

Dans sa maison de la rue de la Cerisaie il cherche, à ce qu'il semble, à se



ENTRÉE DU CHATEAU D'ANET, d'après PHILIBERT DE L'ORME

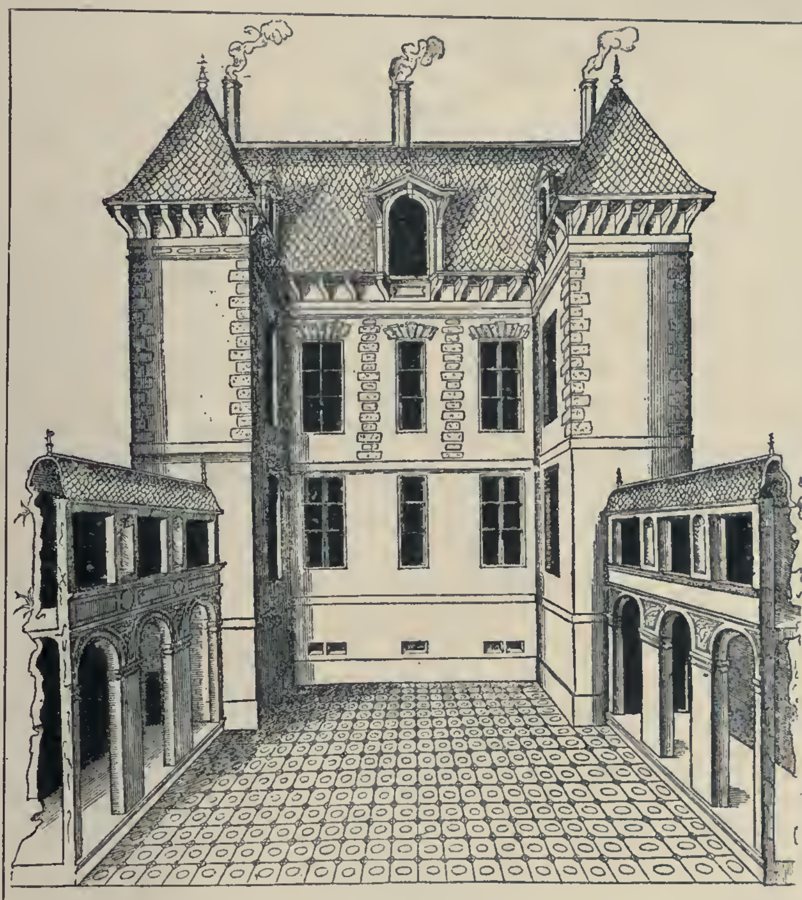
dégager de l'antique : sur une des faces les éléments gréco-romains disparaissent presque complètement pour faire place aux fenêtres, au toit, aux lucarnes, aux cheminées. Enfin le tombeau de François Ier met l'artiste en présence d'un motif architectural en dehors de presque toutes les exigences pratiques. Ici, il semble se donner tout entier à réaliser un thème sur les proportions normales dans l'échelle des ordres. C'est un arc de triomphe en raccourci, avec les seules modifications qui résultent de l'appropriation nécessaire pour recevoir les statues des gisants.

On voit sous combien d'aspects divers se présente à nous Philibert de l'Orme et voici une première observation à faire sur lui : il est très multiple, très varié. Il n'est pas seulement un exécutant, il est un théoricien ; pas seulement un architecte, il est un savant, un praticien ; pas seulement un artiste, il est quelqu'un ; il est un écrivain, comme il est un tempérament. Il nous révèle autre chose que l'art de son temps, quelque chose de la pensée et de l'âme de son temps. Par tout cela, il se distingue de Goujon, de Lescot, de Pilon, au moins tels que nous les connaissons, et, historiquement, il nous intéresse davantage. Ajoutons qu'ayant écrit, il a eu une part d'influence bien autre que la leur, car son livre s'est perpétué à travers tout le XVIIe siècle. Cela veut-il dire qu'il leur soit supérieur comme artiste ? Question tout autre. Il avait à coup sûr les conceptions amples, vastes, un certain sens du grand, quelque originalité dans l'inspiration. Personne peut-être n'a inventé plus de formes et des formes plus diverses. Mais aussi il manquait parfois de goût, ou bien il ne reculait pas devant l'étrange. On sent partout qu'il faisait effort pour se dégager de l'imitation et pour se constituer un style, mais on sent aussi que cet effort n'aboutit qu'à une pénible complexité, et l'on devine pourquoi.

N'allons pas plus loin ; nous n'en avons pas besoin pour comprendre quelque chose de l'homme et du milieu. Figurons-nous une intelligence forte, précise, logique. Elle se trouve placée dans des conditions véritablement extraordinaires : autour d'elle, tout ce qui pense revient avec ardeur, avec enthousiasme, avec fanatisme, aux idées d'un monde fini, mais qui par cela même apparaît dans toute la puissance d'une unité débarrassée de toutes les divergences qu'introduit toujours la vie. Ce monde se présente ainsi comme une œuvre de théorie très forte et de structure parfaite. Il a laissé des productions belles par elles-mêmes, plus admirées encore par le prestige qu'y ajoute l'éloignement. Elles paraissent idéales, précisément parce que la réalité qu'elles exprimaient a disparu. Mettons en présence de ces idées répandues partout une âme d'artiste facilement impressionnable ; transportons celui-ci à Rome en face de ces ruines grandioses, de ces débris d'une exécution qui semble parfaite, comment ne serait-il pas séduit, alors surtout qu'il est à l'avance prévenu en faveur de l'antiquité ? Comment ne songerait-il pas à s'inspirer de ces œuvres, à les transporter dans son art ? Pourtant il vit aussi dans un milieu qui a ses traditions nationales, dans un pays et

dans une époque qui ont leurs besoins. Ici commence le désaccord, la contradiction, ou bien s'essaie la transaction.

Et c'est par là que nous avons au XVIe siècle des hommes tels que de l'Orme, Ronsard, du Bellay. Tous sont *doubles*, comme leur temps. Ils se passionnent pour l'antiquité, mais non sans avoir l'ambition de rivaliser avec elle. De l'Orme cite partout Vitruve, Pline, les monuments romains, mais il veut aussi créer un style français, une colonne française, et il invente son art français de charpente.



Modèle de maison, par Philibert de l'Orme

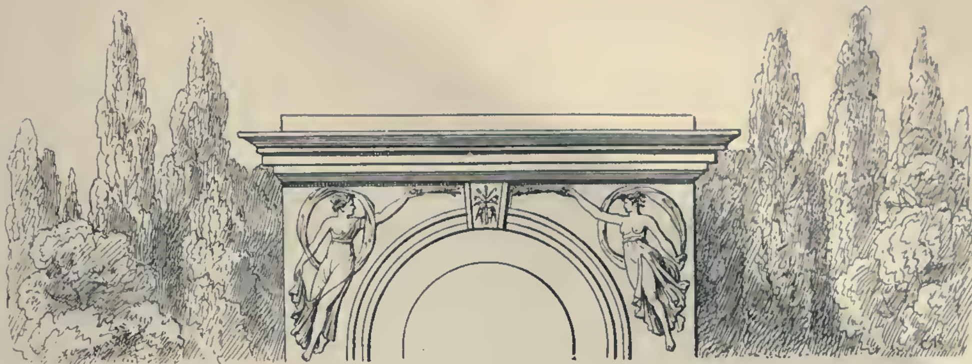
Aussi ne nous demanderons-nous pas, comme on l'a fait, s'il faut le ranger parmi les promoteurs d'une architecture moderne, ou parmi les tenants de

l'architecture classico-antique. On le mettra, suivant les cas, parmi les uns ou les autres, à condition qu'on distingue entre son tempérament et sa doctrine. D'instinct, il appartiendrait à l'architecture traditionnelle, nationale, progressiste; d'éducation, il se subordonne aux lois esthétiques de Rome. Et il se passe dans son esprit de singuliers phénomènes : il ne se juge ni ne se voit exactement; il considérerait volontiers comme venant de lui ce qu'il prend aux pratiques du moyen âge, et il attribuerait volontiers à l'antiquité ce qui vient de lui-même. En tout cas, il recouvre d'antiquité ce qui lui appartient en propre.

Étrange et instructive complexité! Nul siècle plus que le XVI[e] n'a eu à la fois tant de confiance en lui et tant de défiance de lui-même, tant de timidité dans la pédagogie et tant de hardiesse dans l'action. Nul siècle n'a plus marché en avant et n'a plus regardé en arrière. Au fond, les hommes de ce temps éprouvaient le besoin de s'appuyer sur des autorités, pourvu qu'elles fussent éloignées, non immédiates, et ils croyaient aux livres plus qu'aux faits ou à l'expérience, Calvin à la *Bible*, de l'Orme à *Vitruve*. Ils ne pensaient pouvoir être eux-mêmes qu'à la condition de s'être fait préalablement un esprit ancien, et français qu'à la condition de s'être naturalisés latins.

HENRY LEMONNIER.





UN OUVRAGE PERDU

DE BENVENUTO CELLINI

On croit généralement que, des travaux de bronze entrepris par Cellini pour le compte de François Ier, l'artiste n'a rien laissé d'achevé que la Nymphe de Fontainebleau, bas-relief de grand style, exécuté pour la Porte Dorée, et qui n'y fut jamais placé. C'est un point d'histoire assez connu que Philibert Delorme s'en servit pour le portail du château d'Anet, d'où l'ôta la Révolution. La Nymphe figura sous Percier dans la Salle des Cariatides au Louvre, et depuis on l'a portée dans le musée de la Renaissance.

Les érudits ne sont pas moins informés du reste de la décoration dont l'orfèvre florentin eut dessein d'accompagner cette figure de bronze. Deux Satyres portaient l'architrave, et deux Victoires faisaient les écoinçons. Quant aux Satyres, rien ne permet de croire qu'ils aient jamais été exécutés. Cellini lui-même déclare, au chapitre premier de son *Traité de la sculpture*, qu'« il ne les jeta point en bronze, mais les laissa seulement prêts à fondre ». Il n'en est pas de même des Victoires, dont l'existence est aujourd'hui presque absolument ignorée, et dont nous nous proposons ici de suivre la trace en peu de lignes.

Premièrement, et pour avoir un point de départ bien certain, nous savons, par une mention fort claire des *Mémoires* de Cellini, que ces Victoires furent terminées. Dans ses *Mémoires* et dans ses *Traités* il en fournit la description : « Dans chacun des angles (de la porte) était une Victoire de bas-relief, portant dans sa main ces flambeaux que les anciens leur ont donnés[1]. » Ailleurs : « Deux anges avec des torches à la main en façon de Victoires[2]. » En ce qui regarde l'exécution, ce texte formel se trouve dans les *Mémoires* : « Je terminai en bronze parfaitement ladite Fontaine Bleau, et les deux dites Victoires qui allaient à cette porte[3]. » C'était en 1543, vers le mois de septembre ou d'octobre.

[1] *Vita*, éd. Le Monnier, Florence, p. 325.

[2] *Trattati*, même éd., p. 161.

[3] *Vita*, p. 352.



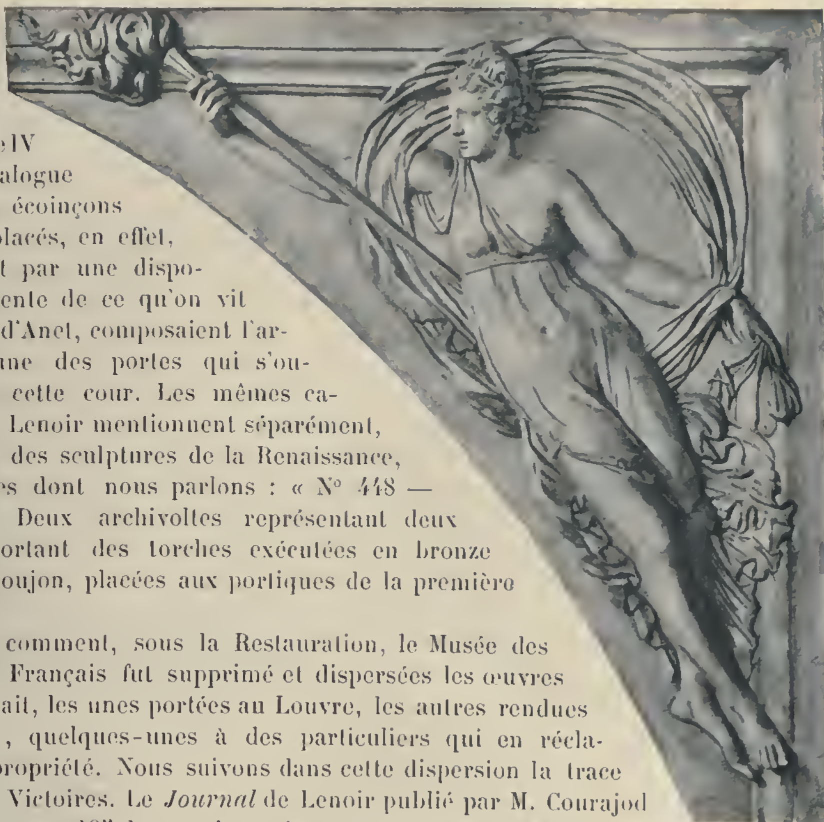
Que devinrent ces Victoires ainsi terminées, quand le sujet principal eut été porté à Anet? A vrai dire, c'est à peine s'il faut le demander, puisque la seule inspection de la planche gravée par Ducerceau dans ses *Excellents Bâtiments de France* suffit pour en faire deviner la présence dans les deux écoinçons que, suivant le projet de Cellini, celui ci mit en place aux côtés de la Nymphe sur le portail du château d'Anet. Que ce soient là les Nymphes de Cellini, c'est ce dont on ne saurait douter, et l'on s'étonne que M. Roussel d'Anet, auteur d'une monographie fort estimée de ce château, n'ait point songé à cette attribution. Evidemment les écoinçons de Cellini durent suivre la destinée du sujet principal et il n'y a pas eu plus de raison de rendre à cet artiste la Nymphe rapportée d'Anet, qu'il n'y en a d'inscrire ces Victoires sous son nom.

Les deux morceaux qui nous occupent furent apportés à Paris comme des ouvrages de Jean Goujon. Les *Archives du Musée des Monuments Français* contiennent, à la date du 17 messidor an VI, une mention ainsi rédigée : « Reçu du château d'Anet deux Renommées *en bronze* par Jean Goujon, *provenant des portes d'entrée du château.* » C'est au même Musée des Petits-Augustins que Gœthe les vit, lors de sa venue à Paris; et ce grand traducteur de Benvenuto Cellini, qui savait son auteur par cœur, n'hésita pas à les reconnaître. Je ne sais si ce passage de son appendice aux *Mémoires* a jamais été relevé : « Les deux Victoires qui allaient au-dessus de la Nymphe dans les angles de la porte de Fontainebleau, étaient dans la possession du musée français des Augustins, *sans qu'on y sût le nom de l'auteur*[1]. »

Ces pièces furent employées par Lenoir à la décoration de la cour de son musée. « Des murs lisses, garnis de pilastres, écrit-il dans son catalogue, viendront de chaque côté (du portail qui fait encore aujourd'hui l'entrée de la chapelle sur la cour des Beaux-Arts) rejoindre deux autres portiques couverts, construits avec les mêmes colonnes du château d'Anet; les frises et les *bas-reliefs de Goujon* seront placés dans les archivoltes, ainsi qu'ils avaient été disposés par Philibert Delorme. »

Les derniers mots contiennent une légère erreur. Dans ce projet, dont Lenoir

[1] Chapitre XIV, § 2 de l'*Appendice*.



a donné la gravure en contre-partie [1] à la fin du tome IV de son catalogue illustré, les écoinçons de Cellini placés, en effet, bout à bout par une disposition différente de ce qu'on vit au château d'Anet, composaient l'archivolte d'une des portes qui s'ouvraient sur cette cour. Les mêmes catalogues de Lenoir mentionnent séparément, au chapitre des sculptures de la Renaissance, les ouvrages dont nous parlons : « N° 448 — *D'Anet.* — Deux archivoltes représentant deux Nymphes portant des torches exécutées en bronze par Jean Goujon, placées aux portiques de la première cour. »

On sait comment, sous la Restauration, le Musée des Monuments Français fut supprimé et dispersées les œuvres qu'il contenait, les unes portées au Louvre, les autres rendues aux églises, quelques-unes à des particuliers qui en réclamaient la propriété. Nous suivons dans cette dispersion la trace de nos deux Victoires. Le *Journal* de Lenoir publié par M. Courajod nous fournit, page 195, la mention suivante : « A S. A. S. Madame la duchesse d'Orléans, deux grands reliefs en bronze venant du château d'Anet. » Or il n'y avait, provenant d'Anet entre les mains de Lenoir, de bas-reliefs de bronze que ceux que nous cherchons.

Ici s'arrêtent les mentions officielles que nous trouvons de ces précieuses pièces, et nous n'en saurions pas davantage, sans l'extrême complaisance de M. de Champeaux. De fait les Victoires de Cellini sont bien allées à la duchesse d'Orléans, puisqu'elles se trouvaient à Neuilly entre les mains du roi Louis-Philippe, son fils. « Elles ont fait partie, nous écrit M. de Champeaux, jusqu'en 1851 de la décoration d'une chapelle funéraire édifiée dans le parc de Neuilly et consacrée par Louis-Philippe à Diane de Poitiers. *Je me rappelle les y avoir vues.* » Cette assurance a d'autant plus de prix que je ne sache pas de monographie de Neuilly, encore que mentionnant la chapelle ou temple de Diane et le tombeau jadis conservé à Anet, aujourd'hui à Versailles, qu'elle renfermait, qui n'ait omis ces Victoires. Ces deux morceaux de Cellini existaient encore en 1851, c'est-à-dire après la révolution qui mit le parc de Neuilly à sac. Ce qu'elles sont devenues, on l'ignore. M. le duc d'Aumale l'ignorait

[1] Elle est reproduite en tête de ce chapitre.

lui-même ; mais il n'est aucunement douteux qu'elles se dissimulent quelque part, d'où nous espérons que cet article pourra contribuer à les tirer.

Encore la disparition de ces bronzes ne nous laisse-t-elle pas absolument sans ressource, car on en conserve des moulages. On aura remarqué que Lenoir mentionne ces Victoires comme servant à décorer *des* portiques et à composer *des* archivoltes. Or, à elles deux, elles n'en peuvent former qu'une. Il n'y en eut pas moins deux portes semblables, pourvues d'une décoration pareille. Au catalogue déjà cité de Lenoir, la description du château d'Anet récemment dépouillé renferme ce qui suit : « Les bronzes de Goujon qui décoraient l'une des portes du château seront employés dans les archivoltes *des deux autres portiques de la cour.* » Ceci ne peut s'expliquer et ne s'explique en effet que par le soin que Lenoir avait pris de faire mouler un double de ces pièces.

Ces moulages passèrent en la possession de M. Roussel d'Anet, qui les mentionne dans sa monographie (p. 34). Ils furent acquis par voie d'échange pour le Musée des Arts Décoratifs, et c'est d'après ces précieux documents que nous donnons les reproductions ci-contre. Peut-être elles frapperont les regards de l'amateur qui, sans le savoir, en détient les originaux. De toute manière elles feront connaître une partie considérable et généralement ignorée de la fameuse décoration de Cellini. M. Plon, dans l'énumération qu'il a donnée des ouvrages subsistants de cet artiste, n'a pas même soupçonné celui-là. C'est un oubli qu'il convient de réparer, en attendant qu'un hasard heureux remette au jour les bronzes mêmes, et les rapporte au Louvre où leur place est marquée.

L. DIMIER.



BIBLIOGRAPHIE

L'Art décoratif dans le vieux Paris, par A. de Champeaux. Paris, Charles Schmid, éditeur, in-8°.

Ce livre était attendu impatiemment par les amis du vieux Paris, et il n'a pas déçu leur attente : jamais catalogue aussi minutieux n'a été dressé des richesses d'art décoratif que contient encore cette ville, toujours si riche, malgré les déprédations dont elle est incessamment l'objet.

La plupart des guides de Paris, tant anciens que modernes, se bornent à la description des monuments publics, et c'est aussi bien la partie la plus aisée de leur tâche; M. de Champeaux, lui, s'est plu à nous faire connaître surtout les demeures privées, et il nous donne le résultat du travail de toute une vie de chercheur infatigable. Chacun des chapitres de son livre décrit un quartier; l'auteur le prend rue par rue, maison par maison, et après avoir montré l'extérieur de toutes celles qui ont conservé quelque trace de décoration ancienne, sculpture, ferronnerie ou menuiserie, après avoir dit, quand il pouvait, le nom des architectes et autres artistes qui y ont « besogné », il pénètre à l'intérieur et examine jusqu'aux détails les plus menus d'ornementation. Un grand nombre de planches accompagnent ses descriptions et les font vivre aux yeux. Bien qu'il prenne soin naturellement de mentionner tout ce qui peut subsister de peintures, comme plafonds et dessus de portes notamment, ce sont plutôt de grands ensembles d'appartements qu'il décrit et reproduit, et il semble particulièrement qu'il ait un faible pour nos grands menuisiers des deux derniers siècles, de l'œuvre desquels son livre est une glorieuse récapitulation.

Malheureusement ce livre est aussi un véritable nécrologe, et à chaque page M. de Champeaux constate une nouvelle destruction. Passe encore, quand il s'agit de démolitions pour cause d'utilité publique, ou même quand un propriétaire fait argent de ses cheminées ou de ses boiseries; on ne saurait s'en révolter outre mesure. Mais c'est avec une indignation d'autant plus communicative qu'elle est généralement contenue, qu'il signale les méfaits dont l'incurie de l'administration s'est faite complice. Pendant trois quarts de siècle, et jusqu'à ces dernières années, les Domaines ont vendu, sans remords, comme vieux bois et vieilles pierres, les plus délicats chefs-d'œuvre de nos menuisiers et de nos sculpteurs, et ceux qui n'ont pas servi simplement de bois de chauffage, achetés en Angleterre ou en Autriche, y ornent aujourd'hui les plus riches demeures seigneuriales. Quelque amélioration s'est produite enfin dans les pratiques administratives, mais les pertes subies sont irréparables.

Malgré tous ces actes de vandalisme, qui ont effacé presque entièrement la trace de l'art civil du moyen âge et ont tant détruit d'œuvres des siècles suivants, ce sont encore d'incroyables quantités de trésors que renferme Paris. La statistique que M. de Champeaux en a dressée, pour précise et minutieuse qu'elle soit, n'en est pas moins d'une lecture singulièrement attachante, et il paraît bien avoir pour longtemps épuisé la matière.

R. K.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le premier trimestre de 1898.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der philol. histor. Klasse der kgl. Sæchs. Gesellsch. der Wissensch. (Saxe). Nos 8 et suivants. — A. FURTWÆNGLER. Les copies de statues dans l'antiquité. — J. FÜHRER. Les fouilles et découvertes de la Sicile souterraine (*Sicilia sotterranea*).

Alte und neue Welt. Décembre 1897. N° 5. — L. SASSE. L'expression du visage. — O. HIRT. La Scandinavie artistique.

N° 7. — A. BREITEN. La nouvelle maison découverte à Pompéi. — O. HIRT. La Scandinavie artistique (*suite*).

N° 8. — O. HIRT. La Scandinavie artistique (*suite*).

Anzeiger des germanischen National Museums. 1897. N° 2. — K. SCHÆFER. Les chaises rustiques sculptées du siècle dernier. — G. von BEZOLD. Les anciens instruments scientifiques conservés au Musée germanique : Différents types de graphomètres. — Th. HAMPE. L'étoffe imprimée de la collection Fower au Musée germanique : *Sainte Anne avec la Vierge enfant et des Séraphins.*

Beilage zur München Allgemeine Zeitung. 1898. N° 5. — A. RIEGL. La plante dans l'art.

N° 24. — F. SCHŒLL. Erwin Rhode.

Berliner philologische Wochenschrift. N° 51. — A. SCHUELTEN. La porta Paphia de Cologne (article de G. Wolff).

1898. N° 1.— K. WERNICKE. Les études de E. Pottier sur les vases antiques du Louvre.

N° 2. — DÖRPFELDT. Le théâtre de Vitruve à Athènes, le temple de Poseidon, l'Heraion de Samos.

N° 3. — Fr. THALMAYR. Gœthe et l'antiquité classique (article de H. Morsch).

N° 4. — C. HAYEM. Le rôle des enfants dans l'art scénique grec.

N° 10. — W. KLEIN. Praxitèle.

Blætter für das Gymnasial Schulwesen (Bavière). 1897. Nos 11 et 12. — *L'Histoire de la Sculpture grecque* de M. Collignon (traduction allemande de Thræmer), article de H.-L. Uhrlichs.

1898. 1. — H. LUCKENBACH. L'Acropole d'Athènes (article de O. Stæhlin).— Le trésor de sculpture classique (article de H.-L. Uhrlichs). — F. SARRE. Voyage archéologique en Asie Mineure (article de H. Zimmerer).

Byzantinische Zeitschrift. 1898.—P. ORSI, Les églises byzantines du territoire de Syracuse. — Nouvel encensoir byzantin. — G. STUHLFAUTH. La sculpture sur ivoire dans l'art chrétien primitif (article de Strygowski).

Centralblatt für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. 1898. N° 1.— R. VIRCHOW. La substance blanche dans l'ornementation des poteries (vases préhistoriques).

Centralblatt (Literarisches). Nos 51 et 52. — F. IMHOOF-BLUMER. Les monnaies urbaines lydiennes.

1898. 2.— J. FÜHRER. La Sicile souterraine, fouilles et découvertes.

N° 4. — MACALISTER. Epigraphie irlandaise. — HÖLDER. Les formes de la poterie romaine en deçà et au delà des Alpes. — BAER. L'école et le style d'architecture de Hirsau.

Nº 5. — RADLOFF. Les anciennes inscriptions turques de la Mongolie. — SULTERGERING. Les deux frères Schlegel et leur influence sur la sculpture. — LANE-POOLE. Monnaies arabes de la bibliothèque khédiviale du Caire.— NAGEL. Histoire de la musique en Angleterre.

Nº 6. — WEILBACH. Le nouveau Dictionnaire des artistes danois. — KOOPMANN. Les dessins de Raphaël.

Nº 8. — BERENSON. Les peintres de la Renaissance dans l'Italie centrale.

Nº 9. — MONALDI. Verdi et ses œuvres.

Nº 10. — STUHLFAUTH. L'ange dans l'art chrétien primitif. — Les monuments de l'art musical en Autriche.

Nº 11. — Iwan von MULLER. Atlas de l'archéologie de l'art.

Daheim. 15 janvier. — La broderie d'église.

Mars. — F. STAHL. Les monuments de Roland.

Dekorative Kunst. 1898. Nº 1. — S. BING. L'art décoratif contemporain. — A. PIT. Un sculpteur hollandais : Zyl. — Edouard GARNIER. Le céramiste Albert Dammouse.

Nº 2. — Les ferronneries d'art moderne en Allemagne, en Belgique et en Angleterre.

Nº 3. — G. LEMMEN. Les tapis modernes. — O.-G. DESTRÉE. G. Lemmen. — O.-J. BIERBAUM. Les papiers peints artistiques. — F. SCHUMACHER. L'art des monuments funéraires.

Nº 4. — C. NYROP. La fabrique royale de porcelaines de Copenhague. Les vitraux de couleur.— C. GARDELLE. L'art moderne dans l'architecture française.

Deutsche Kunst. Nº 3. — H. MENDELSSOHN. Max Liebermann. — Carl LANGHAMMER. Le peintre Max Liebermann.

Deutsche Literaturzeitung. 1898. Nº 3. — E. LE BLANC. 750 inscriptions de pierres gravées (article de H. Dressel). — P. GAUCKLER. L'archéologie de la Tunisie (article de F. W. Duhn).

Nº 4. — FLEISCHMANN. Le groupe des Amazones de l'offrande votive d'Attale.

Nº 5. — DENIFLE. Eglises, monastères et hôpitaux en France, vers le milieu du xvᵉ siècle. — WEISBACH. Albert Dürer et l'illustration du livre à Bâle.

Nº 7.— BURCKHARDT. Souvenirs sur Rubens.

Nº 8. — WAERSSMANN. Monuments artistiques alsaciens et lorrains.

Nº 10. — KASTNER. Lettres de Richard Wagner à ses contemporains.

Nº 11. — FLASCH. Fragments inédits de l'*Histoire de l'art grec* de Brunn. — L'art archaïque.

Deutsche Revue. Janvier. — Prof. M. BENEDIKT. Les spectres dans l'art. — A.-C. KALISCHER. Lettres inédites de Beethoven.

Deutsche Rundschau. Mars. — C. NEUMANN. Jacob Burckhandt.

Euphorion. Nº 11. — A. RICHTER. Le théâtre d'Altona en 1684.

Gartenlaube. Nº 14. — H.-A. SCHMID. Le jubilé d'Holbein.

Gesellschaft. Nº 5. — F.-A. GEISSLER. Richard Wagner et Auguste Bungert.

Graphischen Kunste (die). Nº 1. — Léonce Bénédite et Gustave Gluck. La lithographie française contemporaine et ses maîtres.

Nº 2. — R. MASNER. L'exposition des œuvres originales de gravure contemporaines à Vienne (1895). — MEISSNER. Le peintre Hermann Prell.

Gymnasium. 1898. Nº 3. — WERRES. Le manuel des antiquités grecques et romaines de E. Wagner et G.-V. Kobilinski. — O. HÖLDER. Les formes des vases en terre romains.

Indogermanische Forschungen. VIII. 3-4. — R. von PLANTAS. Monuments et inscriptions osques-ombriens.

Jahrbuch der kœnigl. preussischen Kunstsammlungen. 1898. Nº 1. — C.-V. FABRICZY. Domenico Roselli, un sculpteur oublié du xvᵉ siècle. — Richard SCHÖNE. Alfred Sallet. — Hugo von TSCHUDI. Le maître de Flemalle. — Josef STRZYGOWSKI. Le relief byzantin de Tusla au musée de Berlin. — H.-A. SCHMID. Le monogramme H.-F. et le peintre Hans Franck.

Jahrbuch des kaiserlich deutschen archæologischen Instituts. 1898. Nº 1. — P. WOLTERS. Les vases de Menidi. — F.-V. BISSING. Une coupe de bronze de l'époque mycénienne.

Supplément : *Archæologische Anzeiger*. Nº 1. — Acquisitions de collections d'antiques en

Allemagne (1892) : I. Dresde. — II. Les collections de l'Allemagne occidentale.

Jahreshefte des œsterreichischen archæologischen Instituts in Wien (Vienne). Publication nouvelle. N° 1. — O. Benndorf. Portrait d'une jeune grecque. — M. Hœrnes. Les transformations des formes ornementales archaïques. — W. Reichel. Le taureau de Tiryns. — P.-V. Bienkowski. Fragments de reliefs tarentins. — E. Hula. Métagraphes d'inscriptions attiques. — E. Kalinka. Les inscriptions de Constantinople. — R. Heberdey. Une inscription bilingue de Lycie. — J. Juthner. Couronne de vainqueur. — E. Reisch. Athènè Hephaistia. — E. Szanto. L'archéologie dans le *Faust* de Gœthe. — O. Benndorf. Adamklissi. — G. Niemann. La base du trophée d'Adamklissi.

Supplément. E. Kalinka et J. Strzygowski. La cathédrale d'Héraclée. — O. Benndorf et R. Heberdey. Les fouilles d'Éphèse.

Katholik (der). Décembre 1897. — Dr. Nirschl. Panagia Kapouli, près d'Ephèse.

Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deustchen Geschicht- und Alterthum-Wissenschaft. 1898. — Kohl. Les cimetières romains de Worms (pierres tombales). — Bischoff. Vases et ustensiles de cuisine (?) préhistoriques.

Korrespondenzblatt der Westdeustchen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. N° 12. — K. Schumacher. La villa rustica de Boscoréale, près de Pompéi.

Kunstchronik. Janvier. — Carl Lyka. Un Barbizon hongrois. — Hans Mckovsky. Les acquisitions du musée de Berlin.

Février. — La fresque de Domenico Ghirlandajo dans l'église d'Ogni Santi à Florence. — H. Ehrenberg. Le sculpteur anversois Cornelis Floris.

Mars. — Fouilles et découvertes de Berthouville (théâtre, etc.). — F. Winter. Le concours triennal du musée royal de Berlin.

Kunst (die) unserer Zeit. 1898. 1. — Fr.-H. Meissner. Franz Stück.

N° 3. — Le peintre Peter Janssen.

Kunst für Alle (die). 1er et 15 janvier. — L. Hollfeld. L'affiche moderne.

1er février. — G. Grenan. Les remaniements de la galerie nationale de Berlin.

Kunst und Kunsthandwerk. 1898. Nos 1 et 2. —Camillo Sitte. Le château de Kreuzenstein. — Franz Wickhoff. L'avenir des musées d'art décoratif. — Le dessinateur Myrbach. — Hunger Ford Pollen. Les meubles anglais depuis l'avènement de Henri VII. — K. Lacher. Le musée de Gratz : la salle de la renaissance. — O. von Falke. Les poteries de grès de Cologne.

Mitteilungen der k. k. central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historische Denkmæler. 1898. — H. Maionica. Nouvelles découvertes faites à Aquilega et à Trieste. — J. Szaraniewicz. La tombe préhistorique de Zwinogrod.

Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien. 1898. — B. Jelinek. Le nouveau musée de la ville de Prague.

Mitteilungen des kaiserlich deutschen archæologischen Instituts (Partie athénienne). — C. Fredrich. L'Aphrodite d'Aphrodisias en Carie. — H. Bulle. Midas et Silène. — J. Six. Etudes iconographiques. Ariarathes et Eusèbe Philopator, roi de Cappadoce. — W. Judeich. Athènes en 1395. — W. Dœrpfeld. Le théâtre grec de Vitruve. — J. Kurth. Les inscriptions des mosaïques de Salonique.

(Partie romaine.) — F. Noack. L'architecture gréco-étrusque : Pérouse avant l'époque romaine. — M. Mayer. La céramique de l'Apulie préhellénique : la Messapia. — L. Savignon. L'Athènè ailée et l'Athènè sans ailes. — E. Petersen. Une statuette d'Athènè.

Nachrichten v. d. kgl. Gesellsch. d. Wissensch. in Gœttingen. — P. Kehr. Les récentes découvertes de Padoue, Ferrare et Bologne.

Nachrichten über deutsche Alterthums funde. — A. Gœtze. Les bronzes découverts dans les fouilles de Lekow (cercle de Schwlbein). — Les deux trésors de bronze découverts en Poméranie. — H. Schumann. Bagues romaines découvertes à Hammelstall.

Nation. 1897. N° 9. — Th. Barth. Théodore Mommsen.

Neue Freie Presse. 1898. 6 mars. — G. Ebers. Falsification de portraits antiques

Neue Philologische Rundschau. 1898. N° 3. — P. WEIZSACKER. *L'Histoire de la sculpture grecque* de M. Collignon.

Nord und Süd. Janvier. — C. FUCHS. L'art musical et la critique.

Philologus. — C. WUNDERER. Le lutteur du musée des Thermes.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1898. — Eduard DOBBERT. Sur l'histoire de l'art primitif chrétien et byzantin. — H. GRÆVE. Le psautier d'Utrecht. — Frank DULBERG. Lucas de Leyde, illustrateur. — Hermann EHRENBERG. Jacob Binck. — Carl SCHERER. Les tableaux de famille dans la chambre du landgrave à Smalkalde.

Rœmische Quartalschrift. 1897. N° 4. — P. ORSI. Les Hypogées chrétiens de Syracuse.

Sitzungsberichte der kœniglicheBayerischen Akademie der Wissensch. zu München. 1897. T. II. Livr. 1. — A. FURTWÆNGLER. Nouveaux monuments de l'art antique.

Livr. 2. — W. HELBIG. L'armée de Pisistrate ou d'Hippias représentée sur une coupe en figures noires.

Ueber Land und Meer. N° 6. — K. BOECK. Les monuments de Bénarès. — L. ROSNER. Le Carl Theater à Vienne. — H. ARNOLD. Burghausen sur le Salzach.

N° 9. — L. H... Le tableau de la Crucifixion dans les ruines du palais de Tibère à Rome.

Velhagen und Klasings Monatshefte. Janvier. — A. ROSENBERG. Moritz von Schwind. — D.-L. GURLITT. L'art industriel en Italie.

Février-mars. — A. ROSENBERG. Victor Tilgner. — Marie BEEKER. La dentelle de la Renaissance. — Dr F. KRŒNECKER. La peinture chinoise.

Vom Fels zum Meer. N° 9. — A. WENDT. Phidias. — A. MEINHARDT. L'art à Tanger.

N° 10. — Dr RAUTENBERG. Les monuments de Marienburg.

N° 11. — A. BETTELHEIM. Les théâtres de Vienne.

Westdeutsche Zeitschrift. — G. SIXT. Jupiter et les géants. — A. LEHNER. Le cavalier géant à la massue.

Westermann'sche Monatshefte. Février. — F. NOACK. Le théâtre des Grecs.

Wochenschrift für klassische Philologie. N° 8. — A. LEITZMANN. Six études inédites de W. de Humboldt sur l'antiquité classique.

N° 11. — *L'Histoire de la sculpture grecque* de M. Collignon (critique de la traduction allemande de Thræmer).

N° 13. — K.-H. MAGNUS. Les bustes d'Homère.

Zeistchrift für bildende Kunst. Janvier. — A. VENTURI. G.-B. Cavalcaselle. — T. HAGEN. L'évolution de la broderie d'art moderne. — Max SCHMID. L'art et l'art industriel.

Février. — Ugo FLERES. La madone au voile de Raphaël. — E. JACOBSEN. Les trois Parques dans la galerie Pitti à Florence.

Zeitschrift für Buecherfreunde. Janvier. — J. MEIER-GRÆFE. L'illustration moderne en Belgique. — R. BEER. Le papyrus de Rainer.

Février-mars. — G. FRICK. Les gravures des « Républiques » des Elzévirs. — P. ADAM. La reliure. Intérieurs de couverture de livres rares. — F. von Z. Les ex-libris d'antiquaires, imprimeurs et éditeurs. — K. V. R. Hermann Vogel, illustrateur.

Zeitschrift für Christliche Kunst. 1897. N° 9. — SCHNUETGEN. Une lampe de style gothique de la cathédrale de Cologne. — Paul KEPPLER. Pensées sur la peinture moderne (la peinture de paysage). — H. OLDTMANN. Les vitraux du château de Stein à Nassau.

N° 10. E. FIRMENICH-RICHARTZ. Hugo van der Goes (*suite*). — P. KEPPLER. Réflexions sur la peinture moderne (la peinture de genre et d'histoire, le nu, les sujets allégoriques).

ANGLETERRE

Academy. N° 1343. — GREGO. *L'Histoire de la danse* de G. Vuillier.

N° 1348. — O' BRIENT. Les tours rondes en Irlande.

Antiquary. Mars. — Sir Stephen GLYNNE. La cathédrale de Durham. — George BAILEY. Quelques anciennes peintures murales dans l'église de Saint-Pierre à Rounds (Northamptonshire). — Isabelle S. ROBSON. Le fer dans l'art décoratif.

Architect. Février. 4. — Jean-Baptiste Tiepolo. — Murs romains.

25. — L'œuvre architectural de Palladio à Venise.

Architectural Review. Février. — William WHITE. Les anciennes mosaïques de Saint-Marc de Venise. — Emile HOVELACQUE. La vie et l'œuvre de Jean Carriès, sculpteur et céramiste français. — Arnold MITCHELL. Le dessin architectural. — C.-A. NICHOLSON. L'architecture australienne. — J.-P. COOPER. L'œuvre de l'architecte John Sedding.

Mars. — E. MOLINIER. Les ivoires du musée du Louvre. — W. WHITE. Les anciennes mosaïques de Saint-Marc de Venise (*suite*). — E. HOVELACQUE. La vie et l'œuvre de Jean Carriès (*suite*). — Esther WOOD CARTLEDGE HALL. Un vieux manoir anglais.

Archæologia (Bulletin de la Société des Antiquaires de Londres). 1897 (2e partie). — T.-M. KENNY-HUGHES. Tablettes de cire trouvées, dit-on, à Cambridge. — TALFOURD-ELY. La maison d'Aulus Vettius récemment découverte à Pompéi. — E. OLDFIELD. Le mausolée d'Halicarnasse (signification probable et arrangement des principales sculptures). — A.-J. EVANS. Dépôt votif d'objets d'or trouvé sur la côte nord-ouest d'Irlande. — W.-H. SAINT-JOHN-HOPE. Fouilles sur l'emplacement de la cité romaine de Chilchester Hants.

Archæological Journal (The). — N° 215. — B. LEWIS. Le musée gallo-romain de Sens.

216. — A.-J. EVANS. Une villa romaine à Frilford.

Architecture. Février. — Rev. W.-S. DIXON. Quelques églises du sud-ouest de la France. — La cathédrale d'Ely. — Les dessins à la plume de Joseph Pennell. — L.-B. STARR. L'architecture chinoise.

Artist. Janvier. — H.-A. KENNEDY. Le mouvement préraphaélite.

Mars. — Un moderne Memling : Edmond van Hove. — Les peintures décoratives de John Duncan. — G.-C.-W. Archibald Stuart Wortley et la Société des peintres de portraits. — A. HORSLEY-HINTON. Les transformations de la photographie. — L'architecture en Angleterre : une maison du Surrey: Hedgcombe Edge, Hindhead.

Avril. — Morley ROBERTS. G.-P. Jacomb Hood. — Les impressionnistes au musée du Luxembourg (la collection Caillebotte). — F. Affiches belges. — H.-F. Antoine Daum. — X. Adrian Jones, sculpteur. — Une nouvelle fresque de Domenico Ghirlandajo, découverte à Florence. — L'œuvre de Guy Dawber à Hartpury (Glocester). — F. R. Arts et métiers à Liverpool.

Art Journal. Février 1898. — A. L. BALDRY. Les décorations des clubs de Londres. — Illustrations et illustrateurs. — Charles YRIARTE. Le camerino d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue (1er article). — James L. CAW. L'art actuel en Ecosse. — R.-A. STEVENSON. Leslie Thomson.

Mars. — Jarries ORROCK. David Cox. — J.-L. CAW. L'état actuel de l'art en Ecosse. — G. MONTBARD. De Philæ à Korosko. — P. MILLER. Le repoussé dans l'orfèvrerie. — A.-H. MILLAR. La collection de M. J.-Julius Weinberg. — H.-Snowen YARD. La photographie dans l'art.

Avril. — A.-L. BALDRY. Les décorations des clubes de Londres (*suite*). — Charles YRIARTE. Le Camerino d'Isabelle d'Este (2e article). — J. ORROCK. Peter de Windt. — L.-L. PHELPS. Quelques portraits de Benjamin-Constant.

Atalanta. Mars. — Laura SMITH. Miss Alice Chaplin, strtuaire de la reine.

Athenæum. N° 3666. — WOODHOUSE. Les antiquités de l'Etolie. — MAGGIBON et ROSS. L'architecture religieuse en Ecosse. — CHALMERS. Un architecte écossais du moyen âge.

N° 3667. — FULLEYLOWE et NEVINSON. L'art classique grec : paysage et architecture.

N° 3668. — W. TURNER. La céramique de Swansea et de Nantgarw.

N° 3669. — HAYDON et KEAT. Sur les marbres d'Elgin. — J. MACDONALD. Les pierres romaines du musée Hunter (université de Glasgow).

N° 3672. — CUST. Les portraits de sir Francis Drake.

N° 3673. — LANCIANI. Les ruines et excavations de l'ancienne Rome (article de L. Borsari).

Builder. Février. — AITCHISON. La renaissance italienne.

26 février. — AITCHISON. La renaissance florentine.

5 mars. — L'architecture de la Renaissance en Italie. — Deux portails de la Renaissance à Venise.

Catholic World. Janvier. — E. Good. Les artistes américains à Paris.

Mars. — Marie D. Walsh. Cesare Aureli, sculpteur romain, et son œuvre. — Eliza Starr. La flagellation et le couronnement d'épines dans l'art.

Century Magazine. Mars. — C. Van Dyke. Les vieux maîtres anglais : *Richard Wilson*, gravé par Timothy Colle.

Avril. — Lady Erskine. Le portrait de Françoise Cadwalader, par Gilbert Stuart. — Joy Hambidge. Impressions d'un artiste sur la région des charbonnages de Lehigh en Pensylvanie. — R. Talbot-Kelly. Un artiste parmi les fellahs.

Cosmopolitan. Mars. — Théodore Deiser. L'œuvre de Kenyon Cox. — H.-C. Huntington. Intérieur d'une maison pompéienne.

Dome (trimestriel). 4e trimestre. — L.-A. Corbeille. J.-B. Piranesi et son œuvre gravé. — Ch. Holmes. Hokusaï.

English illustrated Magazine. Mars. — La statue de Boadicée de feu Thomas Thornycraft.

Avril. — Fred Miller. Angelica Kaufmann, membre de l'Académie royale.

Fireside Magazine. Avril — E.-C. Kenyon. Sir Joshua Reynolds.

Fortnightly Review. — H.-M. Pauli. La National Gallery et le bon sens.

Gentleman's Magazine. Avril. — Edmond G. Gardner. Dosso Dossi et Lorenzo Lotto, deux peintres du XVIe siècle.

Good Words. Mars. — Edw. Pinninghon. Le jade dans l'art indien et chinois.

Avril. — Edw. Pinnington. La collection de Joseph Agnew, à Glasgow.

House. Mars. — X.-H. Stacy Marks. Vieilles théières. — Le costume au théâtre dans la *Grande Duchesse*, représentée à Londres. — Le vieux meuble à Guildford.

Avril. — La marqueterie française. — Le choix des papiers de tenture.

Idler. Février. — Un siècle de peinture.

Mars. — Harold G. Daniels. Gustave Doré en Angleterre.

Avril. — Edw. Hutton. Sur les della Robia.

Journal of the anthropological Institute of Great Britain and Ireland. 1897. No 2. — J.-L. Myres. Impressions textiles sur un ancien vase en argile provenant d'Amorgos. — A.-L. Lewis. Les anciennes mesures dans les monuments préhistoriques.

Journal of the British archæological Association. 1897. No 4. — Eléments mycéniens dans l'ornementation préhistorique en Irlande.

Leisure Hour. Avril. — Esther Wood. Les nouvelles mosaïques de Saint-Paul. — L'œuvre de sir W.-B. Richmond.

Ludgate. Mars. — Robert Machray. L'art dans la sigillographie.

Macmillan's Magazine. Mars. — Tighe Hopkins. Gavarni.

Magazine of Art. Février. — J. Grego. La collection d'art de Bell Moor. L'hôtel de M. Thomas J. Barratt. — Walter Crane. Les travaux à l'aiguille comme mode d'expression artistique. — F.-S. Robinson. Les trésors d'art de la reine (2e article). L'art décoratif au château de Windsor (suite). La porcelaine. — H. Spielmann. Le nouveau président de la société des aquarellistes : Ernest A. Waterlow. — Prince Bojidar Karageorgevitch. Vallgren. — La Nouvelle Gallery et les anciens maîtres. — Le nouvel Art-Club. — Les écoles royales de peinture.

Mars. — George D. Leslie. Henri Stacy Marks. — F.-S. Robinson. Le meuble du château de Windsor. — A. Vallano. L'école d'art de Calderon. — Cosme Monkhouse. La porcelaine de Swansea. — J. Grego. La collection d'art de M. Thomas Barratt à Bell Moor (suite). — Luigi Frullini, sculpteur sur bois italien.

Avril. — J. Grego. La collection de Bell Moor (suite). — E. Verhaeren. Charles van der Stalfen. — J. Starkie Gardner. La ferronnerie artistique à Hampton Court. — H. Spielmann. Jules Chéret. — A.-L. Baldry. L'œuvre de A.-W. Strutt. L'humour dans la peinture d'animaux. — F.-S. Robinson. Les bronzes italiens et français à Windsor Castle. — La fresque du Vespucci de Ghirlandajo.

New England Magazine. — Allen French. L'art municipal en Italie (Venise, Florence, Sienne). — Leila Woodmann. Usher Alfred Ordway.

Numismatic Chronicle. — E.-J. Seltmann. Le *Demos* sur les monnaies de Rheggio. — J.-P. Six. Monnaies grecques inédites et incertaines. — M. Bahrfeldt. La numismatique de la République romaine. — F.-W. Hasluck. Denarii romains trouvés aux environs de Cambridge.

Pearson's Magazine. Mars. — Les artistes et leurs œuvres.

Avril. — G. Rutter-Fletcher. Un artiste à Anvers (le musée Plantin).

Proceedings of the Society of Biblical Archæology. 1898. 1. — Hormuzd Rassam. Le linteau de porte découvert à Kouyunjik, par M. Georges Smith.

Quiver. Mars. — Arthur Fish. La religion dans l'art moderne.

Avril. Les dessins chinois, l'art des missionnaires.

Saturday Review. 19 février. — Herbert P. Horne. Le portrait d'Americo Vespucci, par Domenico Ghirlandajo.

26 février. — L'état actuel de la National Gallery.

5 mars. — Arthur Symons. L'iconographie de Paul Verlaine.

Scribner's Magazine. Mars. — E. Neville-Rolfe. La maison d'un patricien romain, A. Vettius, à Pompéi; découvertes récentes, peintures, statues, etc.

Sculptor. Mars. — Thomas Thornycroft et la statue de Boadicée. — Carlo Nicoli, sculpteur italien.

Strand Magazine. Février. — Marc A Belloc. — Caran d'Ache.

Studio. Février. — A.-L. Baldry. L'œuvre de E. Borough Johnson. Gleeson White. Les dessinateurs de Glasgow et leurs œuvres (Oscar Paterson et Harry Thomson : l'art du verre), E. B. S. Dessins de Nico Jungmann. Gabriel Mourey Caran d'Ache.

Mars. — A.-L. Baldry. L'œuvre de T. C. Gotch. — G. Mourey. L'art décoratif et les « Six » à Paris (Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Moreau-Nélaton, Charles Plumet et Tony Selmersheim). — Louise Hagen. Les femmes artistes en Allemagne; Berthe Wigmann et Jeanne Bauck. — F.-A. Jones. L'art dans les chenets. — E.-B.-S. Éléonore. F. Brickdale, dessinateur et illustrateur.

Sunday at Home. Avril. — Les cartons de Raphaël.

Temple Bar. Mars. — Les professionnels dans l'art.

Theosophical Review. — W.-C. Ward. L'art et la théosophie.

Victorian. Mars. — T.-W. Rolleston. L'art décoratif ancien et moderne en Irlande.

Werner's Magazine. G.-F. Heydt. — Les femmes idéalisées dans le marbre.

Windsor Magazine. Mars. — L'humour dans la caricature moderne : Charles Keen, George du Maurier, Caran d'Ache, Gavarni, E.-T. Reed.

BELGIQUE

Revue générale. Janvier. — Arnold Goffin. Les peintres de Sienne.

Février et mars. — Arnold Goffin. Les monuments de Pise.

ESPAGNE

Boletin de la Real Academia de la Historia (Madrid). — J.-R. Mélida. Le buste d'Elché. 1897. N° 5.

N° 6. — A. Chabret. Les nécropoles de Sagonte.

1898. N° 1. Mis de Monsalud. Pierres inédites. — A. Del Arco. Les inscriptions de Tarragone.

N° 2. — Mis de Monsalud. Nouvelles inscriptions romaines de l'Estramadure. — A. del Arco. Nouvelles inscriptions du théâtre de Tarragone. — F. Fita. Inscription consulaire de Bergido Flavio. — F. F. et A. R. V. inscription romaine de Tanger.

Boletin de la Sociedad arqueologica Luliana. T. VI. 1898. N° 215. — L. M. Cirera. Notes d'archéologie.

Ciudad de Dios. Janvier. — Eustoquio de Uriarte. L'esthétique musicale. — Pedro Rodriguez. Le cimetière de Santa Domitila. — Juan Lazcano. La Palestine ancienne et moderne.

Février-Mai. — E. S. Fatigati. Les monastères espagnols et leurs analogies de construction avec les couvents étrangers. —

J. Lazcano. Les manuscrits précieux (miniatures, etc.) de l'Escurial (*suite*).

Espana moderna. Mars. — B.-F. Alonso. Le portique de la cathédrale d'Orense.

Revista contemporanea. Décembre-Janvier. — Fastenrath. Munkacsy.

Janvier 15. — J. Rubio y Ors. Le daguerréotype dans l'art à Madrid et à Barcelone. Les premiers essais.

Revista de Archivos, bibliotecas y museos. Décembre. — Garaujo Sanchez. Deux triptyques de Jeronimo Bosco.

Revista de la Associacion artistico-arqueologica Barcelonesa. 1898. Janvier-février. — J.-R. Melida. Le buste d'Elché.

ÉTATS-UNIS

Chap Book (Chicago). 25 février. — W. Irving Way. Les reliures du siècle.

Mars. — Alfredo Melani. Palladio et son œuvre. — W. H. Goodyear. Le problème de la tour penchée de Pise. — Bar Ferree. Les cathédrales de France (suite). — John B. Robinson. Les bâtiments d'écoles à New-York. — La bibliothèque publique à New-York. — Russel Sturgis La nouvelle bibliothèque du Congrès de Washington (peintures murales, sculptures et mosaïques).

Journal of the archæological Institut of America. N° 2 — Rapport annuel du professeur d'art (Ch. Waldstein). — Rapport annuel du professeur d'archéologie (A. Marquard).

GRÈCE

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. — Κουρουνιώτης. Inscriptions de l'Érétrie (avec reproductions graphiques).

Bulletin de Correspondance hellénique. IX-X. — De Ridder. L'hoplitodrome de Tubingue. — Th. Homolle. Topographie d'Athènes.

XI. — R. Heberdey et Kalinka. — L'inscription d'Œnoanda. — L. Couve. Notes céramographiques.

HONGRIE

Archaeologiai Ertesito. N° 4. — K. Herepey. Fouilles et découvertes scythes. — Dr G. Finally. Quatre petites statuettes de Minerve. — Monuments germaniques aux environs de Munkacs. Tessons de Pannonie avec empreintes. — K. Darnay. Adamklissi.

Budapest Régiségei (antiquités de Budapest). V. Kuczinsky. Le musée d'Aquincum et ses monuments de pierre.

Exdelyi Museum. N° 5. — N.-J. Szrmosi. Pompéi.

ITALIE

Archivio Storico dell' Arte. Déc. 1897. — G. Ludwig. Vittore Carpaccio. — Marie Menotti Van Dyck à Gênes.

Bulletino d'archeologia e storia dalmata. 1898. — Fr. Bulic. Les gemmes du musée de Spalato, acquisitions faites en 1897). — J. Bulic. Découvertes archéologiques faites à Grabovac. — F. Bulic. Découvertes faites dans l'île Torcola. — Découvertes faites dans l'île de Mélida-Melise.

Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma. 1897. N° 4. — L. Mariani. La *Pallade* de la Piazza-Sciarra. — Borsari. La destruction de quelques monuments romains du xive siècle. — E. Wuescher-Bacchi. La statue d'un flamine du palais Sacripante de la place Fiammetta.

Civilta Cattolica. 1142. — P. Grisar. Archéologie. — Les découvertes récentes de Salona relative aux martyrs représentés : les évêques saint Domnion et saint Venance. — L'évêque saint Maur et inscription trouvée à Parenzo. — Les fouilles de Salone et les images des martyrs Anastase, Septimus et Asserius.

Emporium. Mars. — Gino Rebajoli. Les artistes contemporains : Franz Stuck. — Arturo Mercanti. Les monuments nationaux : la Rotonde de Brescia (Duomo vecchia). — Romolo Attoli. Le cabinet des Estampes à Rome (3e exposition).

Illustrazione italiana. 1898. 13 février. N° 7. — Le graffite découvert au Palatin.

Notizie degli Scavi. Décembre. — BOMARZO. Inscriptions sur un vase présentant la série la plus complète de l'alphabet étrusque. — POZZUOLI. Quelques figurines en terre crue portant comme inscription des noms grecs.

Nuova Antologia. Janvier. — F. MARIOTTI. Les portraits de Leopardi.

Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. 1898. N° 1. — Observation sur le vase de Bomarzo (où se lit l'alphabet étrusque).

Rivista d'Italia. 15 mars. — I.-B. SUPINO. La fresque de Ghirlandajo à Florence.

Rivista politica e letteraria. Janvier. — C. RICCI. Problème d'art. — STANZ. MANCA. Confessions d'art.

Rivista musicale italiana. Janvier. — J. GRAND-CARTERET. — Illustration des pages de titre dans les publications musicales.

PAYS-BAS

Elsevier's Geillustreerd Maandschrift. Janvier. — A. PLASSCHAERT. Les artistes hollandais contemporains : J. Voerman. — Max ROOSES. Les maîtres hollandais dans la National Gallery de Londres.

Février-mars. — Pol de MONT. Jan van Beers : l'artiste et l'œuvre. Esquisses d'Amsterdam.

PAYS SCANDINAVES

Aardboger for Nordisk Oldkyndighed og Historie (Annuaire des antiquités, de l'archéologie et de l'histoire du Nord). — S. MULLER. Les acquisitions du musée national pendant la période de 1893 à 1896.

Ord och Bild. — Carl G. LAURIN. Les affiches artistiques. — N.-V. DORPH. Aperçu sur la peinture danoise moderne. — LAURIN. L'art industriel à Stockholm.

Nordisk Revy. N° 6. — Algot RUHE. Le sculpteur Emile Axel Ebbe.

POLOGNE. — RUSSIE

Ateneum. N° 10. — NITECKI. L'Académie des Beaux-Arts de Cracovie.

Mémoires de l'Institut archéologique impérial russe à Constantinople. — O. WULFF. Les sept merveilles de Byzance et l'église des Saints-Apôtres. — DGEFFRI. Les restes de la basilique de Constantin à Jérusalem. — POGODIN et WOLFF. Exploration et découvertes archéologiques en Nicomédie.

Mémoires et travaux du Congrès archéologique de Riga. — STERN. Sur la falsification des antiquités russes dans la Russie méridionale. — KJEDIN. Une excursion archéologique dans le nord de la Bulgarie. — HAUSSMANN. Divers types de tombes livoniennes. — RJEDIN. Les mosaïques de l'église de Ravenne. — O. WULFF. La reconstruction de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople.

SUISSE

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. N° 3. — E. DUNANT. Notes sur deux milliaires de Prévessins. — A. NAEF. Fouilles romaines à Martigny, à Hasel (Argovie), à Bâle. — Statuette de bronze découverte à Avenches.

N° 4. — F. REICHLEN. Découvertes archéologiques dans le canton de Fribourg. — J. HEIERLI. Un champ de tombes de l'époque de la Tène à Champagny (canton de Fribourg). — Th. WELLAUER. Trouvaille à Nyon.

SUD-AMÉRIQUE

Revista Brazileira. N° 73. — SALVATOR DE MENDONCA. L'harmonie dans la peinture.

N° 75 (15 mars). — Escragnolles DORIA. Artistes d'autrefois : Sigismond Thalberg.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Gaston Béthune.

L'exposition qui vient d'avoir lieu, à la galerie Georges Petit, des aquarelles de Gaston Béthune, mort cet hiver en pleine jeunesse (il n'avait pas 42 ans !) a consacré définitivement le nom et l'œuvre de cet artiste.

Les salons annuels ne sauraient nous faire voir un peintre que sous un aspect momentané, correspondant à l'une des étapes de sa vie, à l'une des phases de son talent. Les expositions posthumes donnent une vue d'ensemble où s'affirme la vraie personnalité de l'artiste. L'homme se dégage de l'œuvre.

Les travaux de longue haleine convenaient mal à la fébrilité du tempérament de Béthune. Sa peinture est distinguée, mais laborieuse. Le pastel est plus léger à ses doigts, et j'en ai connu de très vivants. Mais il n'est vraiment un maître que dans l'aquarelle, art charmant, léger, rapide, où son impatience le sert, où son tempérament mobile s'ébat à l'aise.

Seulement ici la maîtrise est absolue.

L'exposition de la galerie Petit l'a établie de façon indiscutable en faisant ressortir l'exquise variété des ressources du peintre.

La sûreté de son pinceau suffirait à le mettre hors pair : pas un centimètre de gouache dans ces cent vingt aquarelles, pas le plus léger tâtonnement.

Le Midi domine dans son œuvre. Il le possède étonnamment. Je dirai de ses aquarelles de Menton, de Cannes, de Saint-Raphaël, ce qu'on peut dire du pays même, que leur beauté se résume dans ces trois mots: *lumière, chaleur et transparence*, transparence, chaleur et lumière spéciales à la côte d'azur. Voyez ses pins de la Bocca, son port de Cannes, son ravin de Valescure, son village de Cagnes, ses roches de feu du Trayas, vous avez chaud ; il fait sec ; il y a de la cigale dans l'air ! Passez aux paysages d'Enghien, de Montmorency, d'Allevard, je dis aux paysages d'été, sans pluie, sans brume, vibrants de soleil, le soleil ici n'est plus le même, la lumière est moins chaude, la transparence plus mouillée. C'est le sourire humide du Nord.

Qu'il nous promène de Londres à Genève et d'Anvers à Pompéi, partout l'air est différent, le climat du pays se révèle, sa poésie propre se dégage. Ce n'est pas lui, ce n'est pas sa personnalité qu'il transporte d'une région à l'autre, ce sont ces régions mêmes qu'il transporte en lui, s'imprégnant de leur essence, animant son art de leur âme.

Là est le secret de sa variété. Là s'assure l'avenir de son œuvre.

Pierre Barbier

⁂

L'Académie des Beaux-Arts a procédé, dans sa séance du 7 mai dernier, au remplacement de M. Ginain ; c'est M. Bernier, l'architecte du nouvel Opéra-Comique, qui a été nommé.

⁂

Le legs Gustave Moreau. — D'autre part, l'Académie a entendu la lecture de l'extrait d'un testament par lequel M. Gustave Moreau a légué à la compagnie une somme de 100.000 francs pour « la fondation d'un prix triennal destiné à récompenser l'œuvre la plus remarquable qui se sera produite, dans les trois ans, en peinture, sculpture, architecture, gravure et composition musicale ».

Par une autre disposition, M. Gustave Moreau lègue son hôtel, sis rue de La Rochefoucauld, n° 14, avec « ce qu'il contient en œuvres d'art, peintures, dessins, cartons, etc., à la ville de Paris et, à son défaut, à l'Ecole

des beaux-arts, à cette condition expresse de garder toujours ces collections en leur conservant leur caractère d'ensemble ».



Le don Charles Hayem. — La *Revue*, en consacrant récemment à Gustave Moreau une étude spéciale, a reproduit (numéros de janvier et de mars) plusieurs œuvres du maître choisies dans la galerie du généreux collectionneur. Nous nous bornerons donc aujourd'hui à mentionner, en la louant comme elle le mérite, la magnifique donation faite au musée du Luxembourg, et résumée dans les termes suivants par le conservateur, M. Léonce Bénédite :

« Pour rendre hommage à la mémoire de Gustave Moreau, M. Charles Hayem consent à se séparer, en faveur du musée du Luxembourg, de quelques-unes des œuvres du maître.

Il donne, immédiatement, au musée la célèbre aquarelle de l'*Apparition*; une aquarelle *Œdipe et le Sphinx*, variante de la composition si connue; une aquarelle *le Jeune Homme et la Mort*, répétition de tableaux que G. Moreau avait consacrés au souvenir de son ami Chassériau, mort à trente-sept ans; le tableau *le Calvaire*, une des plus tendres et des plus tragiques inspirations de l'esprit religieux de G. Moreau.

M. Charles Hayem promet encore, dans un temps plus ou moins rapproché, *la Péri*, *Bethsabée*, *l'Amour et les Muses*, un dessin rehaussé d'or, premier projet de toute la série des *Salomé*, *l'Enlèvement d'Europe*, etc.

A cette donation, il ajoute le *Portrait de M. Ed. Franck*, par Bastien-Lepage ; le *Portrait de Barbey d'Aurevilly*, par Emile Lévy, précieux souvenir de cette grande et curieuse personnalité littéraire ; un paysage de Cazin ; un dessin de Lhermitte : *Une soirée musicale chez Amaury Duval*; les *Invités attendant la noce*, de Raffaëlli ; un portrait d'homme par Elie Delaunay; *Œdipe et Antigone*, par Henri Lévy, etc , etc. »



Le legs de Mme Meissonier arrive au cours du même mois, apportant un enrichissement de plus à nos collections nationales. La veuve du grand artiste lègue à l'Etat toute la collection des œuvres de son mari, qui lui était échue à la mort de ce dernier, et à laquelle s'ajoutent les œuvres rachetées par elle à la succession à cette époque.

Le testament de Mme Meissonier est très précis : peintures, aquarelles, dessins, tout ce qui se trouve en ce moment même rue Legendre, dans l'atelier où ses amis venaient la voir le vendredi, tout cela est désormais la propriété de l'Etat. Le catalogue en a d'ailleurs été dressé par la donataire au mois d'avril 1893, lorsqu'elle organisa pieusement l'exposition Meissonier à l'Ecole des beaux-arts.

Il comprend, entre autres ouvrages, la *Madonna del Baccio*, le *Chant*, deux portraits de l'artiste, datés de 1872 et de 1889, la *Vue de Venise*, le *portrait de Mme Meissonier*, une *Messe à la chapelle de la Vierge miraculeuse à Saint-Marc*, un *Orage à Antibes*, un *Soleil couchant dans la forêt de Saint-Germain*, un *Clair de lune à Venise*, des *Cavaliers Louis XIII en route*, *Jean-Jacques descendant le vieil escalier de bois de Lausanne*, le *Samson abattant les Philistins*, les *Ruines des Tuileries*, le *Siège de Paris*, enfin une quinzaine d'aquarelles et une importante suite de dessins.

Le Directeur-Gérant : JULES COMTE.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

TABLES

TEXTE

N° 1 (N° 10 de la collection)

(Janvier 1898.)

N° 2 (N° 11 de la collection)

(Février 1898.)

N° 3 (N° 12 de la collection)

(Mars 1898.)

N° 4 (N° 13 de la collection)

(Avril 1898.)

N° 5 (N° 14 de la collection)

(Mai 1898.)

N° 6 (N° 15 de la collection)

(Juin 1898.)

GRAVURES HORS TEXTE

N° 1 (N° 10 de la collection)

(Janvier 1898.)

N° 2 (N° 11 de la collection)

(Février 1898.)

N° 3 (N° 12 de la collection)

(Mars 1898.)

N° 4 (N° 13 de la collection)

(Avril 1898.)

N° 5 (N° 14 de la collection)

(Mai 1898.)

N° 6 (N° 15 de la collection)

(Juin 1898.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 1 (N° 10 de la collection)

(Janvier 1898.)

N° 2 (N° 11 de la collection)

(Février 1898.)

N° 3 (N° 12 de la collection)

(Mars 1898.)

N° 4 (N° 13 de la collection)

(Avril 1898.)

N° 5 (N° 14 de la collection)

(Mai 1898.)

N° 6 (N° 15 de la collection)

(Juin 1898.)

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

Directeur : JULES COMTE

La *Revue de l'Art ancien et moderne* paraît le 10 de chaque mois, en un fascicule d'une centaine de pages, illustrées de nombreuses gravures sur bois, simili-gravures, etc., avec au moins **quatre planches hors texte**, gravures au burin, eaux-fortes, lithographies, héliogravures, etc.

Les abonnements sont reçus au siège de la *Revue*, 28, rue du Mont-Thabor. L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui sont indiquées; les chèques, mandats-poste, bons de poste ou autres valeurs doivent être adressés à M. l'Administrateur de la *Revue*.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Paris	Un an, **60** fr.	— Six mois, **35** fr.	— Trois mois, **18** fr.
Départements . . .	Un an, **65** fr.	— Six mois, **38** fr.	— Trois mois, **20** fr.
Union postale . . .	Un an, **72** fr.	— Six mois, **40** fr.	— Trois mois, **21** fr.

Édition des Amateurs (200 exemplaires numérotés).

Tirage sur grand papier vélin, avec texte réimposé, comportant double épreuve sur japon avant lettre et avec lettre, et, quand il y a lieu, les divers états de chacune des gravures au burin, eaux-fortes, lithographies, etc.

Paris	Un an, **120** fr.	Pour cette édition il n'est accepté que des abonnements d'un an partant du 1er janvier.
Départements . . .	Un an, **125** fr.	
Union postale . . .	Un an, **135** fr.	

Prix du numéro, vendu isolément à Paris : ***7 fr. 50***

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



